





# Transbordar

Uma poética de Espelhos, espaços e diálogo com o outro



José Henrique Bueno

Transbordar:  
Uma poética de espelhos, espaços e diálogos com o outro.

Trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentado  
ao colegiado de graduação em Artes Visuais da Es-  
cola de Belas Artes da Universidade Federal de Mi-  
nas Gerais como requisito parcial para a obtenção  
do título de licenciado em Artes Visuais.

Habilitação: Licenciatura  
Orientação: Daniela Maura dos Santos

Belo Horizonte  
2017



# AGRADECI MENTOS

Agradeço aos familiares pelo suporte

Aos amigos pelo apoio

As (aos) professoras (es) pelas trocas.

Em especial a Dani, pelo acolhimento, paciência, auxílio e escuta durante esses meses.

Obrigado



# S U MÁ RIO

Roteiro de leitura .....	09
Ações .....	11
Questões de estética .....	13
Fragmento .....	23
NaturezaMorta .....	35
Veladura .....	47
Metalinguagem .....	57
Palavra/Imagem .....	69
Reflexões .....	81
Arremate .....	123
Referências .....	127
Lista de Imagens .....	129



# ROTEIRO DE LEITURA:

O material foi organizado em três momentos: *ações, reflexões e arremate*.

As ‘ações’, proposições, que abrem o trabalho se separam em seis conjuntos menores, que funcionam como eixos e que surgiram a partir de grupos de trabalhos artísticos, cada um possuindo um diagrama de palavras em que são apresentados os conceitos, conteúdos e objetivos; na sequência imagens e descrições de trabalhos autorais apresentam pontos de partida para as ações subsequentes. As propostas de aula (ações) ganharam um tom de escrita de narrativas de performances e foram pensadas fora de um enquadramento convencional de plano de aula, são intervenções pensadas para um coletivo sem distinção de idades e para serem executadas em espaços não formais ou formais, algumas ações são acompanhadas de desenhos indicativos de espaços. Fechando cada conjunto/eixo está presente uma coleção de imagens, de diversos artistas e de períodos históricos diferentes, que possuem relação com as propostas apresentadas. Essa coleção foi elaborada durante o desenvolvimento do trabalho e as imagens presentes, nesta publicação, acabam sendo apenas um fragmento de uma coleção maior que parte de imagens inseridas no cotidiano passando por trabalhos de artistas renomados e obras que não são comumente comentadas. O formato da encadernação propicia que as páginas, principalmente de referencial imagético, sejam observadas em conjunto ou separadas, podendo ainda ser deslocadas para outros conjuntos de atividade. →

As 'reflexões' são realizadas em cima da primeira parte da tese de doutorado da Cláudia França, elaborando um diálogo entre a escrita da autora, meu trabalho e questões pessoais. Faço ponderações sobre alguns temas levantados por ela, como o autorretrato, a autorrepresentação, questões de artevida e intimidade. A apresentação material da escrita foi feita de forma a evidenciar uma produção manual garantido assim maior aproximação entre eu e aquele com quem dialogo, evocando uma corporeidade através do texto manuscrito. Como o ato de escrever e receber cartas essa segunda parte pede por uma leitura menos apressada, uma relação de maior afetuosidade com o texto. O 'arremate' traz consigo as considerações finais do processo. Através dele converso sobre questões do ensino que me são importantes e que motivam a realização deste trabalho. A estrutura do trabalho também foi pensada para que ele possa se tornar mais dinâmico, ou ainda didático, sua encadernação permite que as folhas sejam completamente manipuladas e seu modo de escrita aparece como um convite para o diálogo através de intervenções. Longe de ser apenas um objeto finalizado, a ideia é que ele possa se tornar um objeto fluido, passível de formatações e construções, ademais desejo uma boa leitura.

# Ações



expressão d  
e

E

Cor

U  
O

Materiais

Texturas

Ornamento

Acumulo

Envolvimento

S  
I  
R  
E

suporte

corpo

ouros

Orientação  
Sexual

Autoretrato G

Impregnação  
Expelhamento

Representação Segunda

Ê

Narrativa

n Padrão SE

e Estético X O

r olqu D

o idn D



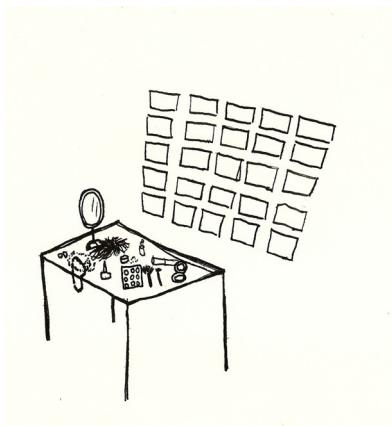
# Questões de Estética





Quem define sua beleza hoje? O que você usa para parecer belo? O que seu corpo diz sobre sua imagem? Qual máscara te define? Sobre uma mesa, materiais de pintura para o corpo, materiais que inscrevem, escrevem e descrevem a relação com nossa imagem. Na parede acima uma série de fotografias desperta uma reflexão sobre o incômodo diante das exigências estéticas externas, a ideia do excesso das intervenções no corpo e sobre como muitas vezes seguimos essas demandas de padrões que não são nossas. Uma narrativa visual de uma ação, que vai do acúmulo ao esvaziamento. Estão latentes dois pontos: a persona do artista e as questões de gênero.

# A C Õ E S



1. Uma mesa e um espelho, sobre a mesa um conjunto de sombras, azuis, amarelas, laranjas, brilhantes e opacas. Inúmeros batons, vermelhos, roxos, dourados, rosas, marrons de texturas cremosas, pincéis de vários formatos e texturas, chanfrados, redondos, finos, macios, para a pele, sobrancelhas e olhos, também os lápis, grossos, finos, mais ou menos pigmentados, o preto líquido dos delineadores e a consistência pastosa dos rímeis. Várias perucas de diferentes cortes e cores, colares, brincos, anéis. Uma pessoa diante do espelho, compõe com cores e texturas em seu rosto o que se assemelha ao estudo de uma pintura. Experimenta as joias como se fossem ornamentos. Percebe-se que através do espelho uma outra pessoa fotografa uma narrativa do excesso e esvaziamento dessa aparência.

2. Duas pessoas estão frente a frente, olham-se nos olhos como se observassem um espelho, cada uma tem em mãos lápis para maquiagem e começam a compor no outro aquilo que acredita ser a sua própria imagem. Pecam pelo excesso ao tentar cobrir e corrigir as coisas que não gostam em si mesmos na face do outro, continuam até cobrir por inteiro aquele rosto, agora transformado em máscara vazia.

(Ao invés do desenho pode-se também utilizar da escrita descritiva de si mesmo sobre o corpo do outro)





doce a mianto  
1





# Autorretrato E

- I Cobagem
- I Composição
- I Módulo - ação
- B Editar - Padrão

## NARRATIVA

- G Decorte
- O Movimento
- T Sequência
- O Simultaneidade

M  
U  
T  
I  
P  
R  
I  
C  
I  
D  
A  
E

Corpo modificado,  
enquadramento

## VISUAL

D I M A E  
I D T R P  
M A D E I R  
G O D E R  
I F E A D E  
E L A W E I O  
A N B E I O T

# Fragmento



# Fragmento



O espelho utilizado como recurso para fragmentar o corpo,  
o espaço,  
o pensamento.

Uma imagem condensa em si mesma a visão  
de vários ângulos de um corpo sugerindo um  
movimento ou narrativa em uma montagem.







Mais uma série de fotografias e do mesmo modo que o trabalho precedente o fragmento é um princípio para compor. O fragmento marca uma necessidade de recuperar o todo de um corpo. São imagens editadas digitalmente e aqui a regra de composição é regida por recortes, espehamentos, módulos e padrões resultando em estruturas complexas.

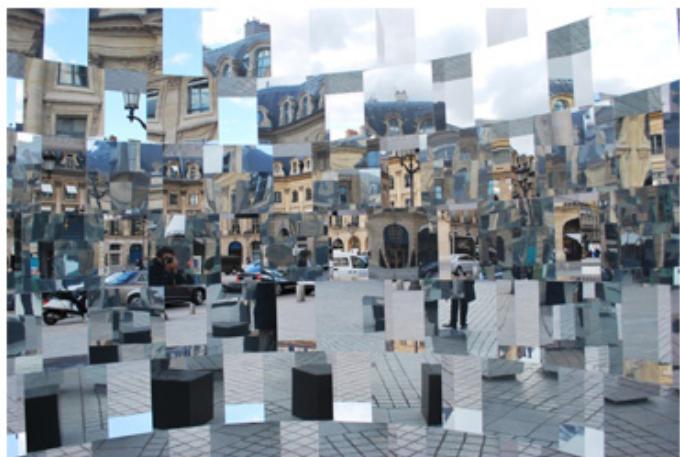
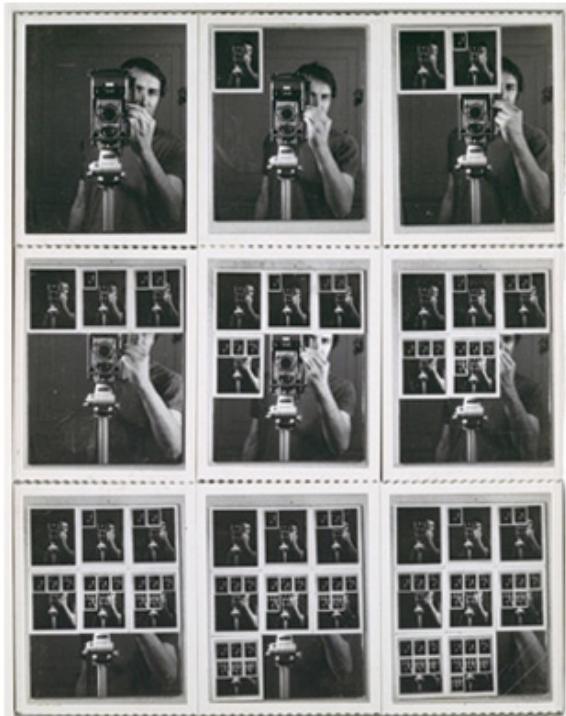
# AÇÕES

1- Uma pessoa realiza autorretratos, enquadrando em plano detalhe fragmentos do próprio corpo, buscando pontos de vista inusitados. As várias imagens/fragmentos irão compor, mais tarde, um todo, um único corpo, através de montagens com justaposições e sobreposições.

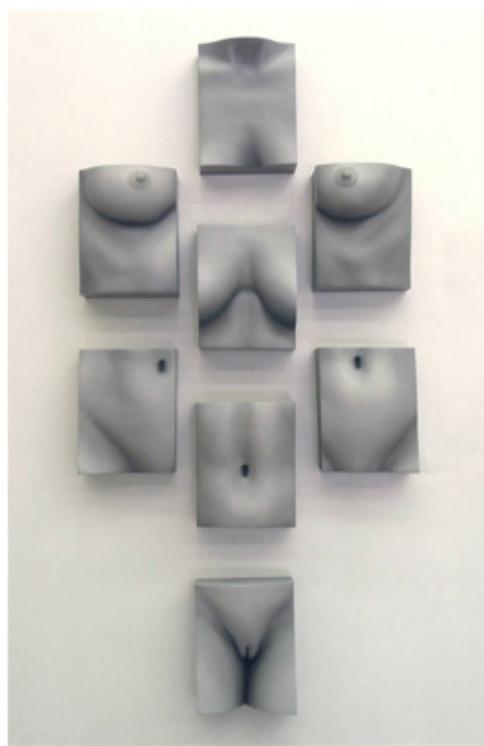
2- A mesma pessoa possui várias cópias de diferentes imagens de corpos. Também num exercício de montagem e composição ao recortar a imagem considera fragmentos de corpos como vetores, ornamentos, módulos e padrões criando uma imagem.

3- Como última ação fotografa uma sequência de movimento do próprio corpo, compondo posteriormente por meio de montagem de quadros múltiplos um grid, elaborando narrativas visuais dos gestos.











# *Composição*

**Abjeto** instrumentos  
**Registro** fotografia  
**Instrumento** vestimenta  
**Materialidade**

Gêneros da pintura - Enquadramento - Compor o espaço  
**Cor** - **Pintura** - **Cera**

**Elemento**  
**Vestígio**  
Alimentar-se  
Representação  
Cotidiano  
**Objeto**

s i n e s t  
e i s d



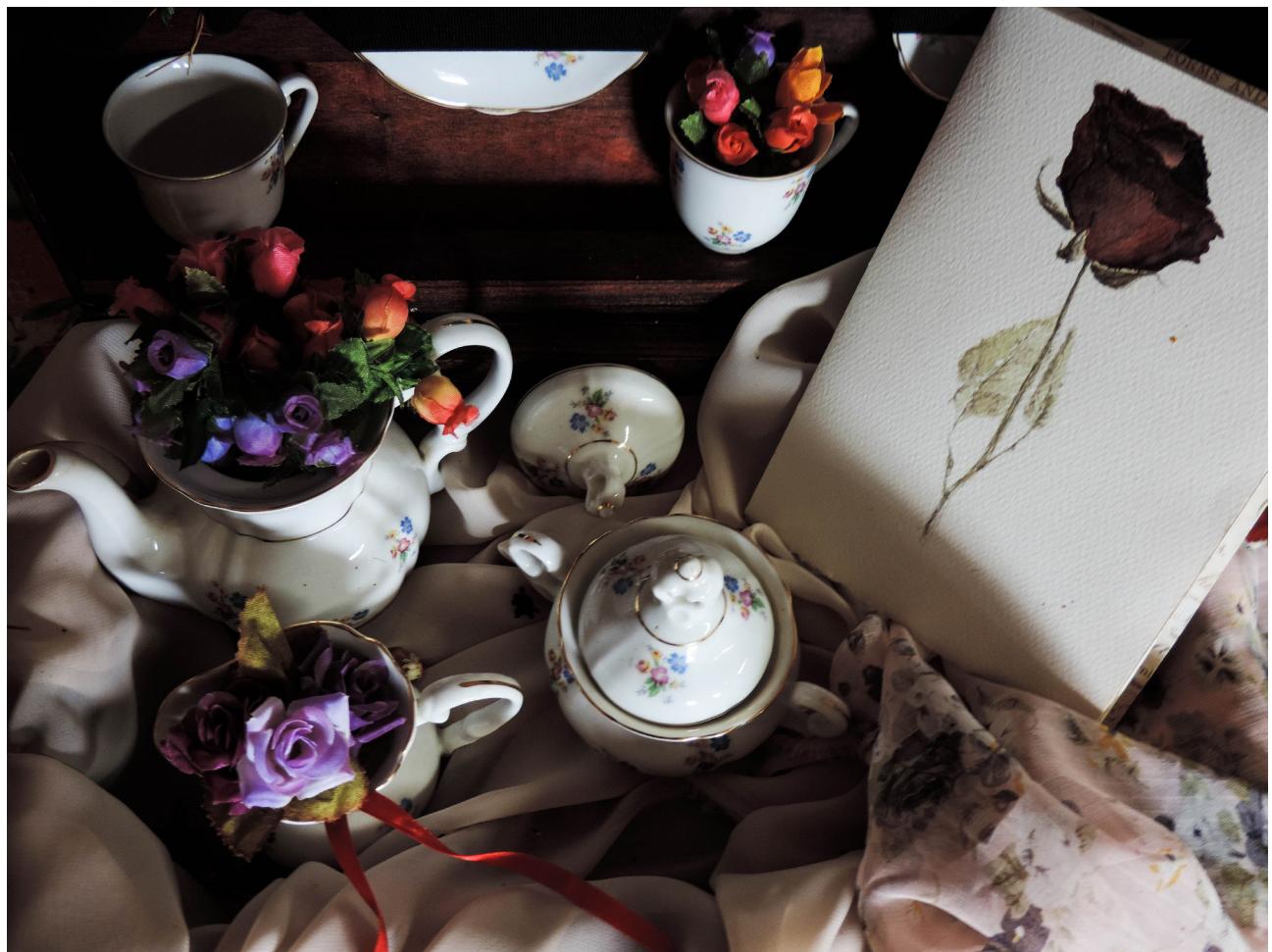
# Natureza Morta





Uma sala de jantar, na parede um conjunto de imagens em que o corpo se relaciona com flores, objetos e tecidos por vezes fragmentando-se em espelhos de um espaço de intimidade. Algumas composições são estruturadas pela cor. Mesas postas, alimentos, arranjos de flores, joias, tecidos transparentes e com brilho. O nu é uma maneira de vestir\*. No centro do cômodo uma mesa de jantar de seis lugares estilo Luís XV, sobre a mesa uma toalha de renda branca, mesa posta com louças de vários estilos, uma bombonière cheia de bolas de cabelos, sousplats com bordados de imagens de casais evidenciando uma narrativa visual de diferentes momentos de um relacionamento. Em algum dos pratos uma camisinha usada ao lado de serpentinas coloridas enquanto outros possuem restos de alimentos de um jantar realizado há algum tempo, os restantes se encontram vazios. Em um vasilhame maior e mais fundo flutua sobre um líquido vermelho as linhas de um desenho, anteriormente um bordado sobre papel que se desfez, restando apenas uma imagem movediça. Próximo ao centro da mesa um jarro de vidro que contém a mistura de líquidos que o corpo expele, urina, saliva, lágrimas, suor, sangue. Um saleiro ao lado guarda as unhas cuidadosamente cortadas durante semanas. Ao centro sobre uma bandeja reluzente, um bolo em formato de coração humano, recém fatiado indica 'Ele não vem para o jantar'.

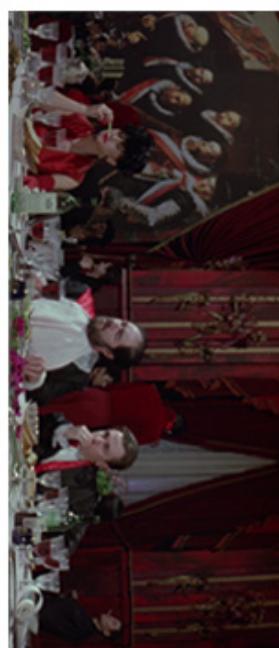
\*O nu na antiguidade clássica - Sophia de Mello Breyner Andresen



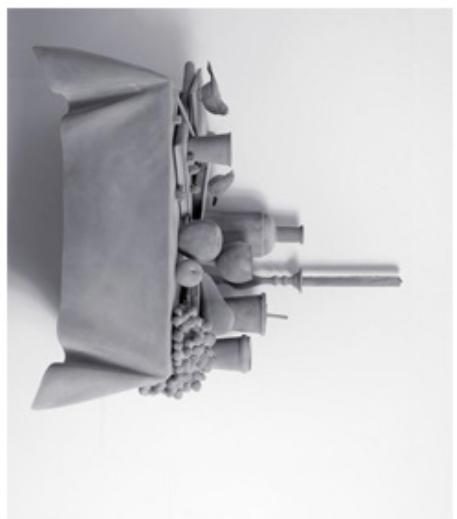
# AÇÃO



Aos poucos pessoas chegam trazendo consigo o que se usa à mesa no cotidiano, aqueles objetos com os quais lidamos de maneira mecânica e impensada. Instrumentos que já são uma extensão do corpo, trazem também objetos que se deslocam de outras esferas do cotidiano para a mesa, como joias e bijuterias, tecidos – transparência, intensidade de cor. Todos sentam à mesa e percebem que ela é também um convite a interações artísticas com os objetos. Observam seus volumes, seus aromas, gostos, sons e com eles seguem compondo ou representando através dos materiais disponíveis. Uma das pessoas busca enquadramentos inusitados, como a vista de cima, por exemplo, outra compõe com o próprio corpo a imagem, uma outra utiliza um espelho para enquadrar o que vê. Num segundo momento os desenhos e pinturas passam a compor junto com a cena que lhe serviu de referência. O registro fotográfico integra as representações à cena.









CAM S-T-I-R-M-A-U-  
A D N-L-S-T-P-A-A-  
A S N-R-E-E-I-N-D-  
Movimento  
pensamento gráfico - cor  
materialidade - linha  
sobreposição - registro

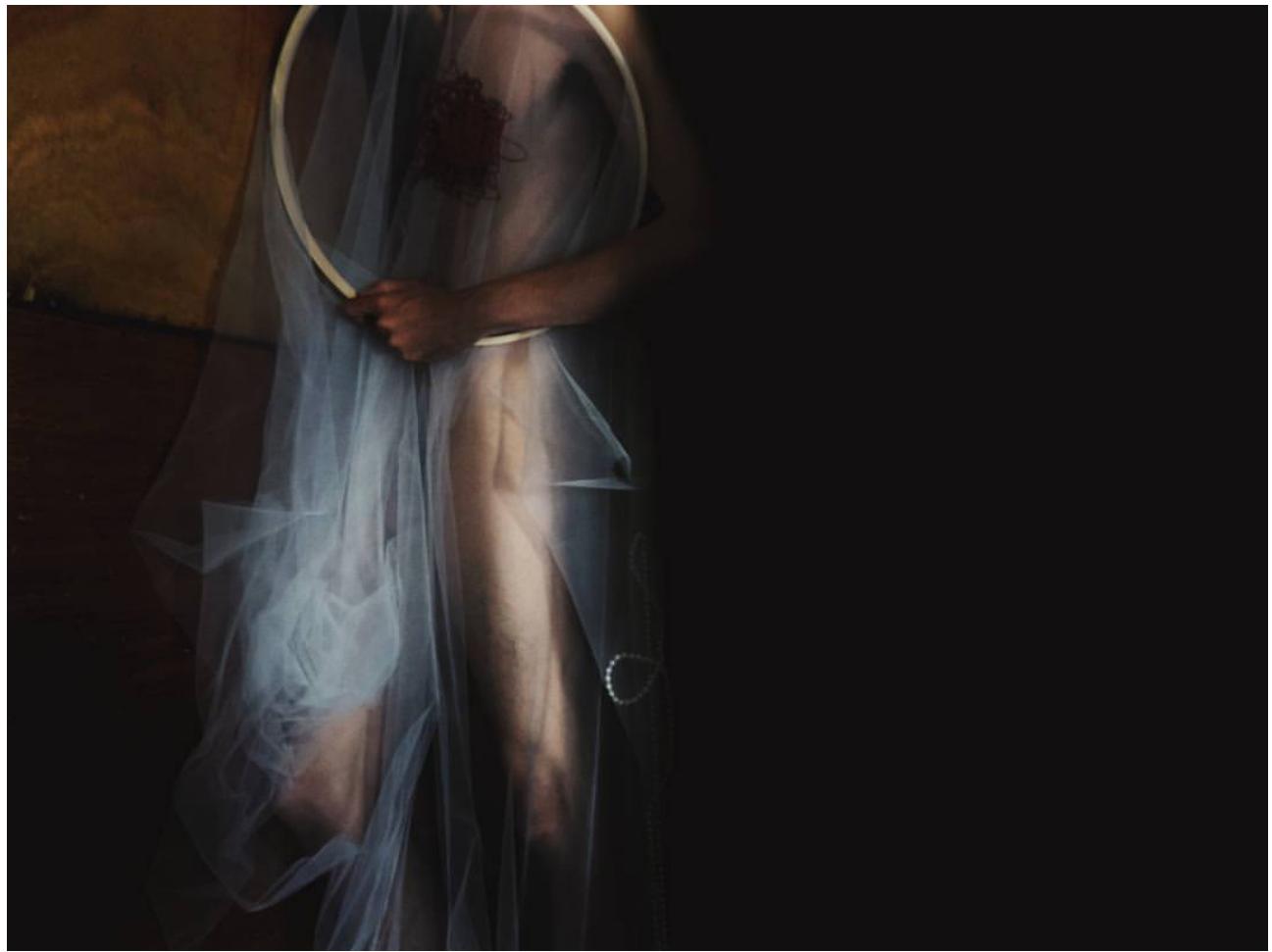
*Veladura*

O  
Fun  
Jura/  
G  
Li



Veladura





Trata-se não da vista de uma exposição mas de uma impressão de um conjunto de trabalhos, ocorre não pela representação, mas pela materialidade de tramas e tecidos, aparece em alguns trabalhos como forma de esconder um corpo/objeto, se relacionando com a ideia de erótico ou daquilo que está sendo esquecido, escondido ou guardado. A veladura também está relacionada com a ideia de aproximar coisas (corpos/imagens).

# ACÕES

1- Um grupo de pessoas carrega consigo materialidades transparentes, são tecidos, plásticos, vidros. Produzem registros fotográficos da interação dessas materialidades com seus corpos. Traçam linhas e cores, formam desenhos e pinturas sobre esses véus acrescentando novas camadas de imagens a essa composição.



2- Sobre uma mesa encontram-se uma série de materiais transparentes como acetato, papel vegetal e vidros. Também se vê materiais de inscrição como canetas, tintas, nanquim, linhas de costura. Uma pessoa senta-se diante da mesa com imagens impressas e começa a compor com os materiais em camadas, experimentando o exercício da veladura com essas plasticidades.









Enquadramento FOTOGRAFIA

R Espaço cotidiano

E escala

O Montagem  
Cenário  
figuras / fundos  
habitar o espaço

Metáfora



# Metalinguagem

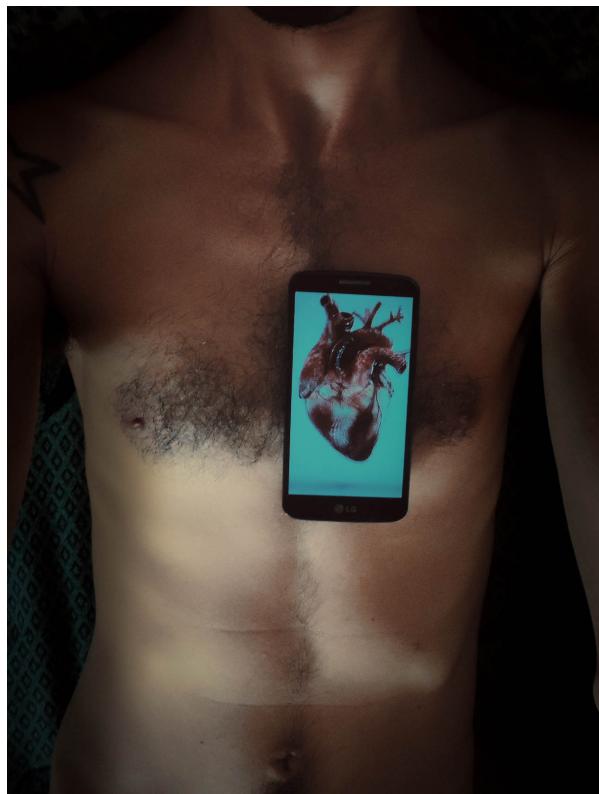


A ideia desse núcleo surgiu de duas series de trabalhos, uma que interage a imagem de dispositivos eletrônicos com o corpo com posterior registro fotográfico e videográfico e outra que pensa a inserção das imagens que produzo no mundo em que elas habitam - espaços do cotidiano, também com registro fotográfico.

Metalinguagem, a imagem dentro da imagem. Como a fotografia integra e planifica imagem e corpo, imagem e espaço habitado. Escala das coisas/imagens no mundo.



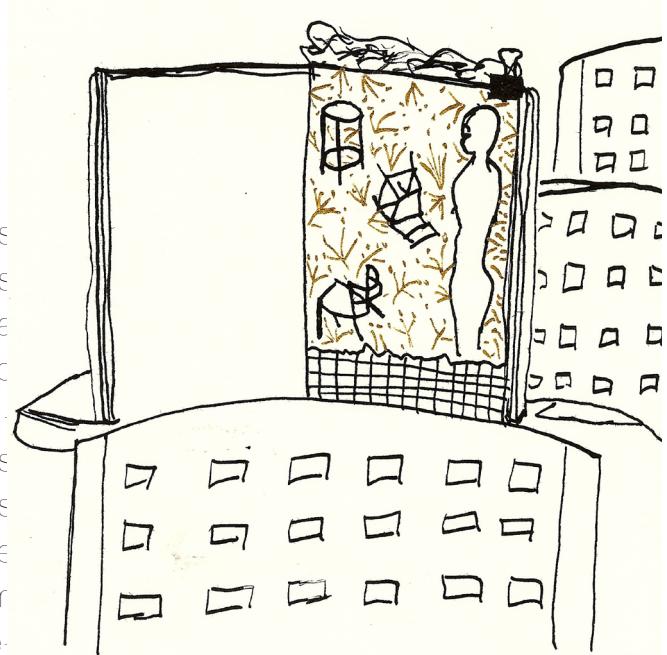
Uma série de fotografias em formato paisagem dispostas lado a lado desenham uma grande linha no espaço. Em uma um empilhamento de cadeiras azuis com a luz do dia elaborando tons, um trabalho em desenho habita esse espaço, um fundo com estampa floral, uma figura humana e cadeiras. A imagem como uma presença. Em uma sala de estar um grande vaso, com flores e vasos secos dentro, tons monocromáticos em vermelho e marrom, dentro do vaso a aquarela de uma rosa seca. Os corredores cheios de livros de uma biblioteca, entre eles uma fotografia de livros, abertos, empilhados, misturados busca espaço entre os volumes organizados para habitar também aquele local.



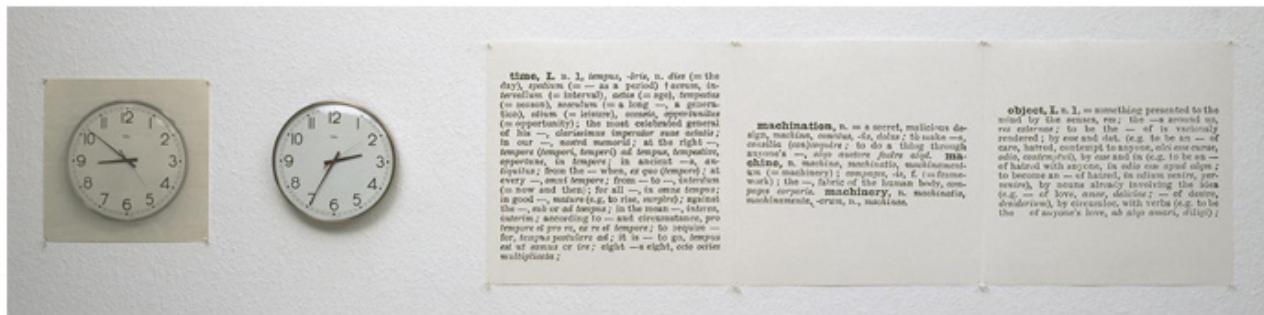
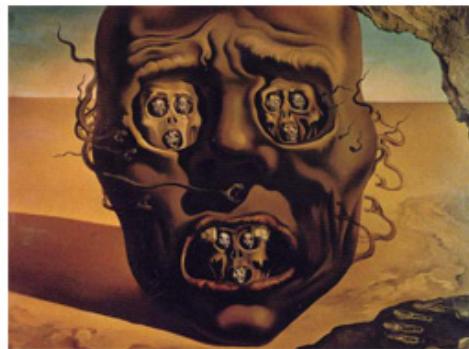
Um cômodo escuro, tecidos pendurados nas paredes como telas, dois logo a frente, um em cada lateral e um ao lado da entrada, sobre o tecido e suas dobras vê-se vídeos: plano detalhe, um torso, sobre ele um celular que contém a imagem de um coração pulsando. O corpo que é base faz movimentos quase imperceptíveis, ao lado em plano detalhe também um celular sobre os lábios mostra uma boca mastigando, ela se abre e fecha, vemos todo o processo de mastigação enquanto um som de vidro sendo quebrado com os pés ecoa e se mistura com os sons de outros vídeos, na parede em frente, em plano aberto, vê se um homem sentado abraçando a um tablet sobre sua barriga, no dispositivo podem ser vistas imagens de operações de colectomia, o som que o vídeo produz é de um gotejador de soro. A parede lateral mais ao fundo da sala mostra um dorso, sobre ele diversos aparelhos eletrônicos mostram imagens de raios-x e cirurgias na região da coluna enquanto um som de torneira aberta invade o local, a ultima parede ganha a projeção em plano detalhe de um olho que se move rapidamente, intercalando a momentos de cirurgias oftalmológicas enquanto é reproduzido um som de serra de corte.

# AÇÕES

1- Um grupo de pessoas visualiza em seus dispositivos eletrônicos imagens anatômicas do corpo, compartilhando resultados de uma pesquisa anterior. Simultaneamente enquanto algumas começam a posicionar os dispositivos sobre o próprio corpo, outras fazem os registros dessas ações, as segundas telas mostram uma junção entre imagem virtual e corpo, agora tudo tornado imagem. Ainda num segundo momento, o mesmo exercício é repetido, mas agora com imagens de qualquer ordem estabelecendo relações metafóricas.



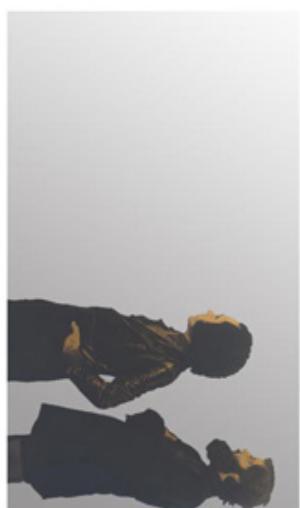
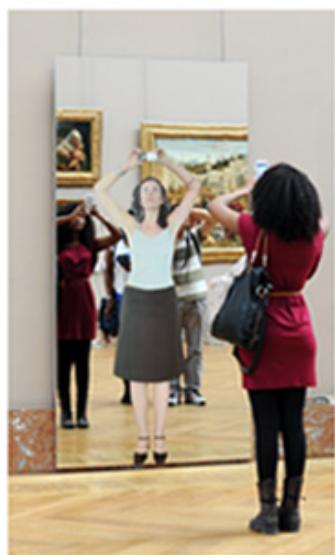
2 - Vê-se um grupo de pessoas carregando de baixo do braço imagens e registros de suas produções artísticas, no momento seguinte o grupo se dispersa e cada um sai à procura de um espaço que acolha e interaja com a sua imagem, esse encontro fica guardado em um registro fotográfico.



**machination**, n. — a secret, malicious design; machine, contrive, —, do; make —, conspire (against); to do a thing through anyone's —, also *entice*. *Antonyms*: **MACHINERY**, n. machine, mechanism, mechanismism (or *machinism*); companion, etc., *recomposure*; the —, fabric of the human body, compass corporis. **MACHINIST**, n. mechanician, mechanist, —. *Other N.* —, mechanic.

**object.** L. *n.* — something presented to the mind by the senses, *sens.* [as] — around us, *ad extens.*; to be the — of is variously rendered; by *sens.* and *intel.* (e.g. to be an — of care, hatred, contempt to anyone, etc) *accus.*, *odio*, *contumel.*, by *sens.* and *intel.* (e.g. to be an — of hatred with anyone, *in odio cum spūs agit.* to become an — of hatred, *ad odia resire*, *persuadere*, by means always involving the idea (e.g. — of love, *amor*, *desire*; — of desire, *desiderium*), by circumscription, with verbs (e.g. to be the — of anyone's love, *ab aliis amari*, *aliquip*).





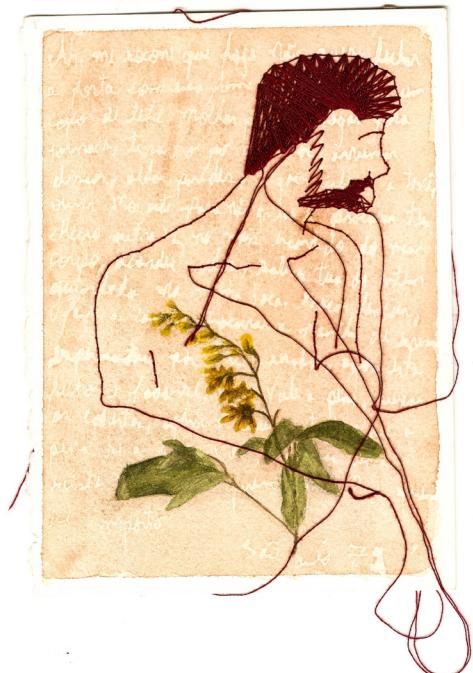


**Materiale** Desenho Texto  
CORPO Página COMO  
SUPORTE M  
Palavra P  
Imagem O  
Fragmento IN IN S  
Suporte TI TE I  
Página RV  
Disposição MI EN Q  
Projeto DA CÃÄ  
Espaço DE O O  
Caliigrafia



Palavra/  
Imagem





Uma sequência de imagens que tem a intenção de levar o âmbito da intimidade para a produção artística, aquarelas e bordado sobre papel e depois sobre tecido. As primeiras realizadas sobre papel relacionam fragmentos de textos tanto dos livros que li quanto dos bilhetes e cartas que escrevi para entregar para alguém.



Um percurso de fotografias onde o texto também acontece sobre o corpo, sobre a pele, utilizando tinta, são frases mais curtas, citações da literatura. A leitura do Erotismo de Bataille inspira essa série que expõe o prazer carnal e ao mesmo tempo a finitude das coisas, nos remetendo a tradição da Natureza Morta.



## O Dia que Júpiter Encalhou no Saturno

(Nova História Colorida)

Para Valdir Zwetsch e  
Maria Rosa Fonseca

— "Gente: espelho de estrelas,  
reflexo do espírito"

(Caetano Veloso: Gente)

FOI A PRIMEIRA PESSOA que viu quando entrou. Tão bonito era ela barrou os olhos, sem querer querendo que ele também a tivesse visto. Daram-lhe um copo de plástico com vodka, gelo e uma casquinha de limão. Triturou a casquinha entre os dentes, mordendo o gelo com a ponta do dedo, sem beber. Com a movimentação dos outros, levantando o tempo todo para dançar rocks barulhentos ou afundar nos quartos onde rolavam, carreiras e baseados, devagarinho conquistou a cadeira de juncos junto à janela. A noite clara lá fora, estendida sobre a Henrique Schaumann, ave-nida poncho-&-conga, riu sozinha. Ria sozinha quase sempre, uma moça magra querendo controlar a própria loucura, discretamente infeliz. Molhou os lábios na vodka, tomado coragem de olhar para ele, um moço queimado de sol e calças brancas com a barra descosturada. Baixou outra vez os olhos, embora morena também, e suspirou soltando os ombros, coluna adequadamente tensa ao juncos da cadeira. Só porque era sábado e não ficaria, desta vez não, entre o som, a televisão e o livro, atenta ao ruído do telefone silencioso. Sorriu olhando em volta.

Não queria estiver triste, só não sentia mais nada. Levemente, para não chamar a atenção de nin-

### MORANGOS MOFADOS

euém, girou o busto sobre a cintura, apoiando o cotovelo direito sobre o peitoril da janela. Apoiou o rosto na palma da mão, os cabelos lisos caíram sobre a face e, para afastá-los, ela levantou a cabeça e viu o céu. Um céu que só que não era o céu normal de Sampa, com uma lua que cheia e Júpiter e Saturno muito próximos. Não uma lua cheia, vista assim parecia pintada em aquela, estabilizada feito estivesse muito calma, e até estava, só não sentia mais nada fazia tempo. Quem sabe porque não evidenciava risco? Ele veio se aproximando sem que ela percebesse. Parede ao lado dela, vistos de dentro, os dois em aquarela — mas vistos de fora, das janelas dos carros procurando bares na avenida, sombras chinesas recordadas contra a luz vermelha. É de repente o rock barulhento parou e a voz de John Lennon cantou *every day, every way is getting better and better*. Na cabeça dela soaram cinco tiros. Os olhos subitamente endurecidos da moça voltaram-se para dentro, esbarrando nos olhos subitamente endereçados do moço. As memórias que cada um tinha, e eram tantas, transpareceram tão nitidamente nos olhos que ela imediatamente entendeu quando ele a tocou no ombro.

- Você gosta de estrelas?
- Gosto. Você também?
- Também. Você está olhando a lua?
- Quase cheia. Em Virgem.
- Amanhã faz conjunção com Júpiter.
- Com Saturno também.
- Isso é bom?
- Eu não sei. Deve ser.
- É sim. Bom encontrar você.
- Também acho.

silêncio.

- Você gosta de Júpiter?
- Gosto. Na verdade

# AÇÕES



2- A luz de um projetor incide sobre uma das paredes da sala escura. Enquanto uma pessoa escreve textos e palavras sobre uma transparência no retroprojetor, outra interage com a projeção, uma terceira pessoa faz o registro desta ação em fotografia e vídeo.

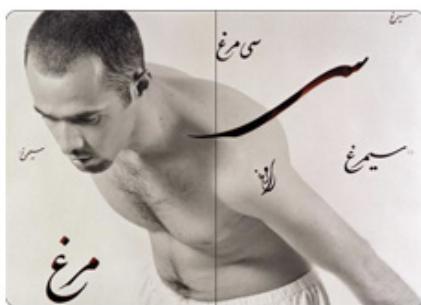
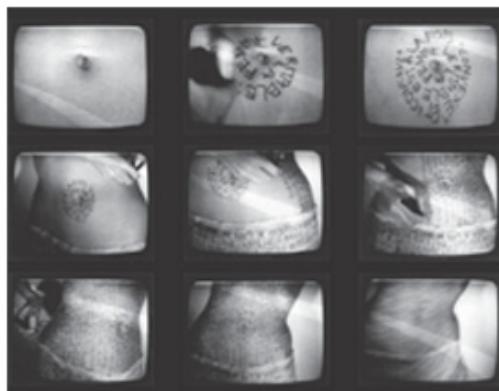
Mais tarde cada uma das pessoas começa a manipular autorretratos fotográficos intervindo com escritas sobre o papel buscando um tom de diário, de reflexão e descrição de si mesmo.

1- Pessoas chegam carregando livros抗gos nas mãos, e o que às vezes parecem ser fragmentos de páginas, fotocópias de livros. Sentam-se e intervém sobre as páginas utilizando lápis grafite, lápis de cor, tintas, como aquarela, guache, acrílica, linhas e papeis. Cada um a seu modo, seja através da colagem, da pintura, do desenho ressignifica a escrita criando um outro texto e investigando materialidades.

3 -Em um grupo de pessoas cada um lê trechos de livros que lhe agradam. Individualmente, em duplas ou pequenos grupos, num exercício de registro fotográfico os livros compõem com o espaço. Na busca de um melhor enquadramento ocorre uma investigação do ambiente e o deslocamento de materialidades que possam tecer a imagem junto ao livro, criando relações com o trecho escolhido.









# Reflexões



Os trechos levantam questões referentes ao autorretrato, autorepresentação, intimidade, ensino e fragmentações e através deles será possível compreender um pouco sobre minha relação com alguns temas, meu processo de criação artística e didática e alguns caminhos que pretendo trilhar no âmbito do trabalho.

CLÁUDIA MARIA FRANÇA SILVA GOZZER

DESLIZAMENTOS E DESNUDAMENTOS DO SUJEITO, AO RITMO DE SÍSTOLES E DIÁSTOLES DO TEMPO:  
ANÁLISE PROCESSUAL DE OBJETOS AUTORREPRESENTACIONAIS

Nessa parte estão presentes comentários, reflexões, escritos pessoais que surgiram durante a

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle.

leitura da tese da Cláudia França, em especial nos trechos sobre autorretrato e autorepresentação, e nos comentários durante a orientação com a Dani. Eles surgem fragmentados, em diálogo com a escrita da Cláudia e em alguns momentos se complementam e reforçam, sendo possível suscitar proximidades e afastamentos, haja desdobramentos de um mesmo assunto e em alguns pontos cortes e mudanças de temas.

CAMPINAS  
2010



Ou suas produções como base do desejo de marcarem, dentro de suas vidas, uma produção artística como “signo de si”.

De tal situação pode decorrer a construção de uma autoimagem, lembranças de trechos de vida ou a construção de relato reflexivo dado na extensão temporal de sua vida completa. Essas representações podem se materializar no espaço, sendo trabalhos de arte, narrações orais ou textuais, ou mesmo pertences que dizem desse sujeito, autorreferências, enfim. Têm como conteúdo, para além da própria imagem de si representada ou apresentada via sua própria presença ou de objetos autorreferenciais - questões pessoais ou alguns temas que qualificariam seu modus vivendi.

### 1.1 autorretrato

No caso de autorrepresentações em Artes Visuais, o prefixo “auto” colabora na constituição do subgênero “autorretrato”. A condição tradicional posta no fazer específico de um trabalho neste subgênero é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: essa figura homogênea de um autor que tem uma ideia de si e se “reproduz” (representa) via objeto de arte; ele é ao mesmo tempo, retratante e retratado. Torna-se necessário que esta figura tenha uma noção “coerente” ou estável de si mesma, como compósito consistente de identidade, alteridade, autoria, memória e hábitos (além de sua própria consciência corporal). Vincula-se ainda o ideal de uma representação o mais naturalista de si mesmo, ou seja, há um ideal de representação mimética que ronda a constituição de um autorretrato.

Tratar de autorretrato implica mencionar o conceito de retrato, pois o subgênero autorretrato é um campo específico dentro do gênero “retrato”. A origem deste vincula-se a práticas religiosas, desde o antigo Egito, passando pela Roma Imperial. Gombrich (1983: 82 et seq) refere-se à arte romana, que desenvolve a prática do retrato a partir da crença egípcia de que as imagens, as mais fiéis do morto, favorecem a preservação de sua alma, bem como facilitam que ela reconheça o seu corpo no reencontro dessas instâncias que foram separadas.

Na Roma Imperial, no entanto, o realismo da retratística está diretamente ligado ao reconhecimento do poder do imperador pelo cidadão.

I autorretrato como uma possibilidade de presença de outros tempos, muitas vezes olho retrator antigos e não me reconheço, Nessa imagens s'iamo se eu guardasse uma série de outros eu.

Uma Permanência do corpo além de sua materialidade.

A partir do Renascimento, a prática da ciência experimental e o humanismo desvinculam a práxis do retrato à exclusividade do poder, seja religioso ou político, ampliando sua extensão. Nesse contexto, “o ser humano passou a ser o grande foco das preocupações da vida e do imaginário dos artistas. O retrato, então, tornou-se um dos gêneros mais populares da pintura” (CANTON, 2001: s/p.). São retratados nobres, membros do clero e burgueses, mas o artista também se retrata, reivindicando importância à sua presença, revelando aspectos de sua personalidade e aceitando novos desafios técnicos no campo da representação da figura humana.

{ O auto-retrato se estabelece como um subgênero repleto de peculiaridades. Nele, o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de leitura e transmissão de suas características físicas e sua interioridade emocional. (...) Num auto-retrato, imagem criada e autor (...) são mediados apenas pelo espelho [em que] o eu reconhece-se através do outro, que é a própria imagem-reflexo. (Ibidem)}

Podemos especular que, trabalhando consigo mesmo como modelo, o artista gerava economia na contratação de modelos, bem como possuía maior liberdade na experimentação de novas técnicas. Se em momentos anteriores da cultura, o anonimato “rondou” a produção dos artífices, “quando a obra de arte passou a revelar, além de um sentimento do mundo, (...) a identidade e a personalidade de seu fabricante, passou-se a diferenciar e a valorizar o artista, muitas vezes, escamoteando o caráter artesanal de sua atividade” (MOREIRA, 1996: 91). Esta é a razão para encontrarmos muitos autorretratos do artista em plena atividade, pintando e ao mesmo tempo exibindo a singularidade de suas ações. Essa “presença” (representação) do próprio artista em suas obras e também identificada por meio das assinaturas de suas obras reflete, pois, certa sensação de orgulho por participar de outro espírito cultural, em que a ciência une-se à arte na elaboração de um novo imaginário, distinto do imaginário medieval, além de se dar campo para se distinguir as artes liberais das artes mecânicas.

Contemporaneamente a esse momento, Giorgio Vasari, no século XVI, lança seu método de análise de obras de arte no livro “As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”. Por meio de aspectos biográficos de artistas italianos renomados de seu tempo e de tempos anteriores, Vasari estabelece, nos comportamentos exemplares de artistas, um

Nem só o espelho é um lugar de encontro com esse outro, que às vezes ainda é um estranho, os telos dos dispositivos digitais também são.

O autorretrato anuncia “que no interior do qual que é mais familiar, pode residir o Outro, o estranho.”

Nas materialidades abjetas, unhas, cabelos, os resíduos corporais, o estranho ganha infusão, assim como nos momentos de baixo de materialidade.

*O conceito de intimidade  
Norteia toda minha  
produção, não só apenas  
o autorretrato é um  
lugar de interesse mas  
também os escritos  
intimatos e os objetos  
desse âmbito são também  
um lugar de autorepresentação.*

modelo de análise personalista, em que a trajetória de cada artista analisado é linear e autônoma, reforçando a importância das singularidades, forjando, enfim, uma “imagem ideal de homem” (FABRIS, 1996:70). Nesse sentido, podemos pensar que o modelo biográfico de análise, inaugurado por Vasari, dá grande visibilidade ao fazer dos artistas, afinando-se com a visibilidade literal de suas imagens nos autorretratos produzidos nesta época.

Para Alberto Cipiunik (2003: 16 et seq), a privacidade e a biografia contribuíram para uma “ordenação simbólica do pessoal” e para a consolidação do retrato como gênero em expansão desde o Renascimento. Assim, o gênero retrato também deve sua consolidação a um ambiente que propicia, paulatinamente, o processo de constituição da singularidade do indivíduo nas sociedades modernas. As considerações de Cipiunik a respeito do retrato são extensíveis ao subgênero autorretrato, ou seja, o desenvolvimento desta prática se dá como correlato a outras tipologias de cunho intimista, como diários e correspondências. No entanto, mesmo que tais tipologias sejam ancoradas na noção de individualidade, elas dialogam fortemente com aspectos das épocas em que foram instauradas: “o retrato jamais alcançou ou alcançará a almejada plenitude da universalidade como os outros gêneros artísticos e nem a obtenção do atemporal ou eterno do ex-voto. Esteve sempre condicionado a discutir com a sua época as suas significações”. (CIPIUNIK, 2003, p.16)

Pensar no surgimento e desenvolvimento das práticas autorrepresentacionais e confessionais modernas implica considerar igualmente o contexto em que se inserem, que apresenta, entre outros fatores, a ascensão da classe burguesa, a instauração do domínio da imprensa (propagando o hábito da leitura), o capitalismo, a consolidação da esfera do “privado” e a própria desterritorialização de valores conservados pelas tradições, que moldavam o comportamento dos sujeitos e da sociedade. É o caso, por exemplo, do confessionário: se antes este era o único lugar onde um indivíduo podia confidenciar suas ações com o membro do clero, agora, este mesmo indivíduo tem outras possibilidades de revelar ou de guardar seus segredos, seja em outros “lugares” (a carta, o diário íntimo), seja com outras pessoas (o amigo).

Assim, o desenvolvimento do autorretrato está imbricado ao desenvolvimento do “sujeito” como unidade individual, que por sua vez só se evidencia por meio de práticas relacionadas à conquista da privacidade e da solidão. A necessidade de se entender a

*→ Fico pensando no quanto  
a prática artística do  
autorretrato pode sim  
enligar aspectos de outras  
épocas desse gênero.  
Caráter de mortuorios de  
Retratos mortuorios de  
Roma, as fragmentações  
do corpo das salas  
de ex-votos, por  
sempre.*

Esse modo de  
guardar, de organizar,  
que faz parte da história  
da intimidade, também  
dialoga com meus  
processos. Colocar  
pequenos objetos, pensar  
onde cada um pode ser  
guardado, pensar sua  
organização e suas  
relações tem sido  
toda vez mais do  
âmbito dos processos  
para o pensamento  
de montagem dos  
trabalhos.

emergência do indivíduo nas sociedades modernas é, portanto, uma etapa fundamental para se compreender as práticas autorreferenciais.<sup>16</sup>

No terceiro volume de “A História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes” (1989) o organizador Philipe Ariès e outros autores descrevem práticas de organização do ambiente doméstico, assim como outras ações de cunho confessional que denotam a necessidade de constituição de um espaço para a solidão do indivíduo. Já o historiador Peter Gay informa-nos que era muito comum que os membros de uma mesma família dormissem todos juntos em um mesmo quarto; no entanto, essa ausência de privacidade deu lugar posteriormente a uma série de pequenas alterações que visavam à construção e sinalização do desejo de privacidade, como “quartos privativos ou escrivaninhas com chaves, mas [que] no geral, serviram para que a classe média respondesse à nova intimidade com confissões, viciando-se em tudo o que a remetesse à busca do “eu” no cotidiano e nas artes”. (GAY, 1998 apud MACIEL, 2004: s/p.)

A casa possui então uma nova estruturação espacial, definida pela diminuição dos cômodos, pela criação de espaços de comunicação, como o hall, pela especialização dos aposentos e pela distribuição do calor e da luz pela casa (ARIÈS, 1989: 9 et seq). Com tais adaptações espaciais e outras práticas do privado, o indivíduo comece a produzir documentos (cadernos de notas, diários e cartas) e a obter objetos (caixas com fechaduras, pequenos gabinetes) que mais são “lugares” onde ele comece a guardar uma “cultura material” própria e a se perceber em sua singularidade, ao mesmo tempo em que são resguardados os seus papéis sociais.

Tais práticas do privado, desde o século XVII, aliam-se a um conjunto de novos procedimentos relacionados ao fazer literário. Ocorre a diferenciação entre “belles Lettres” (maestria da forma, trabalhada pelo poeta) e “Lettres savantes” (o saber do homem letrado), o surgimento dos direitos autorais, a designação do “escritor” como termo distintivo do autor de obras com objetivo estético, entre outros procedimentos. Foucault, em “As palavras e as coisas” (apud ALBERTI, 1991:69), comprehende a literatura moderna pelo viés da autonomia da linguagem, ela sendo então um “ato puro de escrever”, ou seja, as “Bellas Letras” se sobrepõem ao exercício da escrita como conselho, por exemplo. No entanto, Michel Foucault

<sup>16</sup> Trabalharemos o conceito de “sujeito” mais adiante, no próximo capítulo desta parte.

unidade perdida após o processo de cisão; assim, “o ato puro de escrever” tem campo para se desenvolver autonomamente.

Ainda dentro desse contexto de formação das representações modernas do homem - em que há uma relativa cultura do “privado”, em que a prática do autorretrato ganha ainda mais difusão, em que a literatura ganha autonomia e que surge o “sujeito do conhecimento” como “interface” entre os novos domínios do saber - Ângela de Castro Gomes (2004) alerta-nos que é também por esse período que se iniciam coleções de documentos pessoais ou de pequenos grupos que se constituirão em um “teatro da memória”.

A emergência do cidadão moderno, dotado de direitos civis e de direitos políticos, dá-se correlatamente ao processo de institucionalização dos museus, lugares de guarda e de exibição de uma “memória coletiva”. O indivíduo começa então a agir na correspondência entre “macro e micro”: construindo uma “memória” de si. Reúne materiais e objetos como fotografias, cartões postais, correspondências e outros. Se antes, no século XVII, os gabinetes e caixas chaveadas guardavam esses documentos e objetos, ocorre um desdobramento do ato de colecionar no século XIX. Esses objetos recolhidos passam a ocupar espaços estratégicos da casa, lugares de destaque como a sala de visitas, constituindo-se em memórias materiais visíveis a todos, como um “teatro da memória”<sup>18</sup>, em que o personagem principal é o indivíduo que escreve sobre si mesmo ou se mostra por meio de seus pertences. Nessa relação que estabelece com seus documentos autorreferenciais, cria-se uma espécie de “palco”, “onde a encenação dos múltiplos papéis sociais e das múltiplas temporalidades do indivíduo moderno encontraria espaço privilegiado” (GOMES, 2004:17). A exposição da memória (seja de um indivíduo, seja da família ou outros grupos aos quais ele pertence) fornece

<sup>18</sup> A metáfora utilizada por Ângela de Castro Gomes reveste-se de interesse para pensarmos na tensão entre um dado íntimo que se expõe aos outros, ainda no espaço privado da casa, mas também em estratégias expositivas atuais da “produção de si” - na maneira como conscientemente ou não, incorporamos certos recursos de ordenação do espaço de habitação em nosso raciocínio espacial voltado para a expressão artística, transportando tais soluções para o espaço expositivo de uma galeria ou museu, por exemplo, criando instalações ou exposições como “teatros da memória”. Isto nos faz pensar também que, por conta da organização desses “teatros” (etimologicamente o termo é compreendido como uma estrutura que dá a ver) cria-se uma porosidade muito grande nos espaços públicos que habitamos como sujeitos comuns, em que se torna premente o nosso desejo de diferenciação em relação aos outros. E assim agimos, personalizando os espaços mais impersonais: sobre nossa mesa de trabalho, por exemplo, um vaso de flor, um porta-retratos que apresenta a nossa última viagem ou uma foto de família e outros objetos pessoais são índices de singularização de algo que é da ordem do impersonal. E daí partimos para a personalização de nossos objetos “pessoais”, feitos em série pela indústria: “customizamos” nossos “notebooks”, “ringtones” e roupas, por exemplo.

I identifico-me distintamente com o deslocamento de certos recursos de ordenação do espaço da casa para o pensamento espacial da montagem dos trabalhos artísticos. Os modos de guardar, as caixas e pequenos caixas, os porta-retratos, pequenos vidros e os modos de dispor esteticamente para reabrir e mostrá-los. já sobre o aspecto da personalização trouxe um paralelo para o meu trabalho entendendo como um modo de

me apropriar, de familiarizar-me com um espaço estranho, transformando um espaço intimidador em um espaço de intimidade.

Para tornar um espaço íntimo:

Carregue junto ao corpo  
algo que te faça lembrar  
o afeto da Casa (Costuma  
abrogar Pires e Xícara)

Coloque sobre uma mesa  
ou outra superfície uma  
toalha ou pano de  
aconchego;

Sobre ela, coloque o objeto  
e acrescente uma xícara,  
um bibelô, um livro que  
te apascente e flores  
(Rosas, gíbaros e girassóis  
costumam ser opções  
acessíveis);

lave as mãos e o rosto;  
Sinta um cheiro na  
memória e carregue-o  
para o local;

Tome um chá enquanto  
folheia o livro;

Leia em voz alta uma frase.

evidências do desejo de significar o espaço de (con)vivência, revelando para si e para os outros, que ele é “comum” e ao mesmo tempo, “singular”.

Em seu texto “Experiência e pobreza” (1994), Walter Benjamin aponta a diferença entre uma casa de vidro (os vidros não têm “aura”, “nem mistério”), obra da arquitetura moderna, e um interior burguês. Pela transparência do vidro, pode-se ver tudo, inclusive a pobreza de experiências do homem moderno e o seu vazio existencial. Já no quarto burguês, há o aconchego, mas tão pleno de vestígios que indicam que não há nada a se fazer ali. Isso porque “não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios.” (BENJAMIN, 1994:117) O interior burguês obriga o habitante a adquirir hábitos que não são propriamente seus, mas do lugar. “Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava” (Ibid: 118).

A “pobreza” a que Benjamin se refere em seu texto é a pobreza gerada pelo consumismo sem função, pela falta de experiências de vida partilhadas e pelo domínio da ostentação; essa pobreza não está ausente no rico interior burguês.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêm o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (Ibid: 118-9)

Benjamin está escrevendo tais reflexões, a partir de suas próprias experiências de dificuldades econômicas e de doenças. Sendo obrigado, por questões financeiras, a escrever textos paralelos à sua grande empreitada – uma leitura de Paris como a capital do século XIX, Walter Benjamin consegue, no entanto, imprimir em muitos dos escritos a sua “*arqueologia da época moderna, vista através do triplo enfoque do triunfo da burguesia, de seu culto à mercadoria e de sua fé no progresso*” (GAGNEBIN, 1982:13).

A partir do exposto, podemos pensar então que a organização de um pleno “teatro da memória”, tal como propõe Ângela de Castro Gomes, ainda é privilégio de classes superiores financeiramente, que ostentam, em suas vidas re(a)presentadas, em seus objetos e em seus “espaços de pelúcia”, a pobreza da falta de experiência, no viés benjaminiano. Philippe

Eu bebia perdido em minha crise.  
No seu olhar, céu que germina o furacão, a doçura que embala e o  
frenesi que mata.  
Um relâmpago e após a noite!  
— Áerea beleza, e cujo olhar me faz renascer de repente,  
Só te verei, um dia e já na eternidade?

Baudelaire opõe-se à efemeridade e à velocidade do fluxo urbano, ao deter-se nesse encontro. A troca de olhares entre os dois faz suspender o tempo; a distensão temporal, dada na palavra, compensa a improbabilidade do reencontro de Baudelaire e a passante. Assim como o poeta quer estender o tempo para se contrapor à efemeridade, ele também saúda o ritmo veloz como sinal da atualidade, da modernidade.

Como crítico de arte, o poeta francês dá importância aos caricaturistas e litogravadores, pois lidam com movimentos rápidos na realização das figuras. Em "O pintor da vida moderna" (1859-60), Baudelaire apresenta-nos Constantin Guys, o ilustrador do jornal Illustrated London News, que trabalha buscando a combinação ideal do instante e da totalidade, da modernidade e da memória. Guys precede a popularização da fotografia.

Nesse cenário de transformações contínuas, a fotografia assume uma importância singular nesse processo de registro e controle desses fluxos urbanos. Tom Gunning (2001: 47) descreve essa importância:

A fotografia tornou-se a ferramenta ideal do processo de investigação policial, um indício moderno definitivo, em razão de três aspectos entrelaçados: sua condição de índice, que deriva do fato de que, desde que uma fotografia resulta da exposição a uma entidade preexistente, ela mostra diretamente a marca da identidade e pode portanto fornecer evidência sobre o objeto que retrata; seu aspecto icônico, pelo qual produz uma semelhança direta com seu objeto, o que permite reconhecimento imediato, e sua natureza separável, o que permite referir-se a um objeto ausente estando separada dele em espaço e tempo.

Isso fornece subsídios para a vinculação identitária da imagem fotográfica a um corpo qualquer, mesmo ausente. A fotografia e suas implicações vão ao encontro das técnicas científicas de esquadramento antropométrico de todas as possibilidades formais de órgãos do rosto, fisionomias, expressões e outros traços singulares de indivíduos "suspeitos", de

Esse aspecto estrutural aqui apontado fortalece meu interesse em utilizar esse suporte artístico para tratar do corpo e da identidade. A questão inicial, de presença, de contato e testemunho, esse aspecto icônico que traz essa força de reconhecer-se e mesmo essa imagem do artista como pessoa presente, nos vários níveis de trabalho, ligado também a essa natureza separável.

Esse trecho traz um aspecto histórico da fotografia que trata da fragmentação do corpo, ligado também à identidade, e que me faz refletir sobre meu próprio processo de ~~foto~~ fragmentação da figura.

maneira a garantir maior rigor nas investigações sobre crimes cometidos e ações reincidentes de criminosos.

A forma está, daqui por diante, divorciada da matéria. De fato, a matéria como um objeto visível não é mais de grande uso, exceto como molde no qual a forma é modelada. Nos dê alguns negativos de uma coisa que valha a pena ver, tirado de diferentes pontos de vista, e isso é tudo o que queremos dessa coisa. Pode destruí-la ou queimá-la, se desejar... (HOLMES, apud GUNNING, 2001: 43)

As partes do corpo mensuradas são fotografadas, catalogadas e analisadas comparativamente com outros espécimes<sup>20</sup>. Assim, como um compêndio taxionômico, há pranchas de tipologias de orelhas, testas, lábios. Esse método investigativo produziu arquivos de cruzamentos de fotos de fragmentos de corpos, medidas, sinais verbais e retratos falados, singularidades comportamentais, determinando assim um “sujeito-criminoso” cada vez mais complexo para a Instituição, sendo necessário alto rigor científico e um espírito “estruturalista” que possa rearticulá-lo por categorias, às várias tipologias criminais.



34. Quadro de Bertillon.  
Arquivo do Musée des Collections Historiques de la Préfecture de Police de Paris.

Os avanços nas técnicas de registros criminalísticos enfocam-se cada vez mais em detalhes e não somente numa aparência geral do retratado. Mais do que o corpo do criminoso

<sup>20</sup> É creditada a Alphonse Bertillon (1853-1914) a criação da antropometria, método que consiste na medição do corpo e de partes do corpo humano de indivíduos detentos no sistema prisional, com o fim de se estudar as variantes e diferenciações entre corpos, constituindo-se em um arquivo de dados para investigações criminais. A Bertillonage torna-se então o sistema de identificação de medidas e de registros de outros traços característicos de alguém, como tatuagens, cicatrizes ou mesmo traços comportamentais e de caráter. Cf. FABRIS, A. Identidades virtuais, Belo Horizonte, 2001.

retratado, objeto de interesse para o detetive, seu “território” de abrangência assume suas idiossincrasias e hábitos, sua vida. Outros dados incorporam-se às informações sobre um suspeito:

as peculiaridades raciais, os hábitos hereditários de comportamento, os sotaques, as ocupações, a educação, os ambientes de todos os tipos, por suas pequenas impressões triviais, gradualmente moldam ou esculpem o indivíduo e deixam marcas de dedos ou traços de cíngulo que o especialista pode detectar.(BELL, apud GUNNING, 2001: 50)

Por todos estes aspectos, a fotografia também pode ser encarada como uma espécie diferente de “espelho”<sup>21</sup>: instrumento capaz de intermediar um sujeito e sua própria imagem. No entanto, se a imagem obtida no espelho é fugaz, a fotografia fixa a expressão da face do retratado.

Walter Benjamin, em seu ensaio “Pequena História da Fotografia” (1994), aponta as mudanças geradas pela linguagem no conceito instituído de arte, em que ainda imperava a questão do ideal de mimese e da representação naturalista. Segundo o autor, a industrialização da fotografia promove uma banalização do retrato (com os formatos diminutos de fotos, os aparelhos portáteis Kodak e os cenários exóticos), gerando “um olhar desolado e sem esperanças” na figura retratada. Se na retratística convencional o rosto é o foco - e neste, o olhar ao espectador é privilegiado, Benjamin interessa-se por retratos que se contrapõem a esta questão, como o da vendedora de peixes, que olha para o chão; da mesma maneira, interessa-se pela obra do fotógrafo Atget, em que a figura humana está ausente das cenas urbanas. Benjamin, assim, substitui o conceito de retrato pelo de “imagem”: “toda imagem contém algo que foi definitivamente perdido, do qual só restam indícios. Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás.” (BENJAMIN apud CHAVES, 2001: 425).

O importante é que esse anonimato no retrato ou a recusa do olhar que nos encara ocorrem como sinais de recusa à mimese formal, ao ideal de beleza clássica ou mesmo aos cânones composicionais, conceitos que uma nova arte não pode adotar. Com a difusão do uso da fotografia, o que fica evidenciado é a urgência de “forja” de um novo paradigma para a

<sup>21</sup> A pretensa ligação da fotografia com o real deu-lhe destaque na ciência, na comunicação e na documentação, mas obstaculizou sua inserção imediata no campo da expressão artística, onde a imaginação tem voz. A fotografia sempre coube a função de portar informações e reportar-se à realidade, funcionando como importante extensão de nossa memória. O senso comum ainda supervaloriza este aspecto da ligação da fotografia ao referente. No entanto, a incompletude ou incapacidade de se resgatar completamente o passado apenas por meio de registros fotográficos, é um fato.

*O aspecto indicial também está presente na relação com os objetos e materiais, como por exemplo no trabalho*

*“Ele não vem para o jantar” onde os vestos sobre a mesa indicam uma presença anterior.*

## 1.2 a vida contemporânea: agente para a desestabilização da noção corrente de autorretrato

Para mim,  
a performance para a câmera  
tem a intenção de provocar  
deslocamentos na constituição  
do sujeito frente aos papéis  
sociais impostos. Como é  
lidar com a materialidade  
do corpo para além dos  
papéis impostos? como  
lidar com os questionamentos  
diante dos  
gênero e preconceitos?  
Conversas e processos de  
criação com os objetos  
cotidianos na construção  
de uma identidade 'impar'?

No capítulo anterior, foram abordados aspectos comportamentais, técnicos, operacionais e formais – a difusão da prática fotográfica, a problematização da mimese formal e o conceito de informe – como desestabilizadores da construção de um autorretrato, em seu sentido convencional. No entanto, outros fatores dentro e para além do campo da arte também são importantes considerações para uma produção do subgênero, pois fornecem as condições de realização ou mesmo de des-realização de uma proposta autorrepresentacional. Afinal, antes de tudo, um artista que se autorrepresenta o faz porque tem uma mínima noção de si mesmo como sujeito.

É perceptível que a condição contemporânea de vida lida com a desterritorialização de vários conceitos que sustentam uma condição estável de subjetividade, ou mesmo que alguém hoje convive com a “dificuldade” de vivenciar tais conceitos de maneira regular e fixa. Isso nos faz pensar que a categoria uma de “sujeito” dá lugar à “subjetivação” e sua força processual, por conta mesmo das relações estabelecidas do ser com o mundo.

Seria interessante que nos detivéssemos um pouco na desterritorialização desses conceitos – sujeito, memória e autoria – a fim de que se criasse uma base de reflexão para a compreensão de uma desestabilização mais radical da noção convencional de autorretrato na contemporaneidade.

### 1.2.1 o que é sujeito?

Em termos gerais, consideramos o termo “sujeito” designado a um indivíduo autônomo, responsável por suas ações, possuidor de direitos e deveres junto à sociedade a que pertence. O “sujeito” manifesta a “vontade de um indivíduo de agir e de ser reconhecido como ator” (TOURAINE, 1995:19); ao mesmo tempo, esse indivíduo reconhece que suas ações dão-se frente a relações e papéis sociais preestabelecidos pelas tradições e valores de seu meio; assim, a condição para que um indivíduo se torne “sujeito” é sua interação com seus pares.

PRIMEIRO ABRIU OS OLHOS E OBSERVOU A BAGUNÇA INTERNA,  
COLOCOU ALGUMAS COISAS NO LUGAR E LIMPOU O ESPAÇO,  
ACEITOU QUE HABITAVA SEU CORPO

Eduardo Viveiros de Castro (2002: 300 et seq) escreve sobre duas concepções de sociedade, duas imagens que embasam a cultura ocidental. A universitas deriva do princípio da hierarquia; tem como modelo o Estado-Nação, sendo uma totalidade orgânica que preexiste aos seus membros. Já a societas baseia-se em um “contrato social” entre indivíduos independentes, sendo um artifício – efeito da adesão consensual das suas partes com base em interesses e convenções. Embora, para a noção de privado que queremos abordar aqui, a concepção de societas lhe seja mais afim, ambas as concepções oscilam e se combinam durante o desenvolvimento das sociedades. Dessa maneira, “o homem se constrói no social, ou melhor, individualiza-se no social, passando a ser marcado pela constituição de algo que lhe é interior, privado e próprio”. (TEIXEIRA, 2003: s.p.)

Essa relação composta do indivíduo com a sociedade se forja desde o cogito cartesiano, quando se pressupõe relativa autonomia do ser por sua capacidade de racionalidade e discernimento. Sistemas instituídos de crença (submissão irrestrita do homem a Deus e à Natureza) são abalados desde aquele momento histórico. Há uma transferência da sujeição do homem às forças impessoais do sagrado para o reconhecimento de sua própria importância e autonomia.

Esse momento também vê a constituição da privacidade do indivíduo, pois o movimento interno de comparação e observação do mundo permite-lhe emitir juízos, mas para isso é necessário o recolhimento para algum espaço privado e o consequente distanciamento dos outros. A experiência da diferença e da privacidade o faz perceber, quando se conecta com outros, que há traços pessoais que lhe são singulares. O indivíduo pode assim “olhar, observar, valorar, avaliar, valorizar, enfim, questionar (...). [Podendo] se descentrar de seus ambientes, julga-os, não estando mais em uma relação de ser determinado por eles” (TEIXEIRA, 2003: s.p.).

Philippe Ariès (1989, v.3: 9 et seq) distingue várias categorias que apreendem a privatização do espaço do indivíduo a partir do século XVI, dentre as quais destacamos: o gosto da solidão, que paulatinamente impele o indivíduo a fazer sozinho outras atividades, para além dos momentos de oração – e a amizade, partilhamento de sua presença com outro indivíduo, selecionado no círculo habitual de relacionamentos.

Em momento anterior desse texto, apontamos que a emergência do sujeito nas sociedades modernas dá-se em paralelo às “práticas do privado”, favorecendo o surgimento do

MOROU-SE

e

ENTÃO

DANçOU

e

Ocupou

o

EXTERNO DE SUA CASA.

Modificou-se

expandiu.

Por um grande período de tempo em minha vida, não me identificava com a maior parte dos pessoas ao meu redor, principalmente aquelas do sexo masculino. Não sentia os mesmos desejos pelos mesmos e nem via em mim os mesmos caraterísticas, acreditava que algo estava errado comigo, que eu havia nascido com algum defeito, ou que talvez eu tivesse nascido num corpo que não me servia. Acreditava que isso era algo que poderia ser modificado da noite para o dia, esses desejos que eu acreditava poder mudar para que fizesse sentido e adaptado pelas outras, nunca puderam e nunca foram modificados. Por conta disso, passava grande tempo rezinhos e normalmente entre bibliotecas, folheando livros e me entendendo com a diferença que oinha longe longe, nesse local eu encontrava um tipo de identificação e foi através dele que pude a me subordinar com pessoas que tinham convivência com o que eu me identificava. Depois de muito tempo passei a perceber minha diferença como sendo característica de personalidade, não mais como algo errado, parei então a busca e me conectar com pessoas que de alguma maneira se sentiam também deslocadas com sua cor, corpos, relacionamentos.

O que ocorre então é uma abertura para a compreensão do sujeito como desejo de totalidade, mas aberto à aceitação de suas fissuras constitutivas. As suas fissuras são o habitat da alteridade, sem a qual não se constrói a autoidentidade. Nesse sentido, pensar no que é sujeito implica pensar também no que é identidade, pois é por meio de suas relações de semelhança e de diferença que a subjetividade se compõe.

No dizer de Melucci (apud COLOMBO, 1991: 117 et seq.), três fatores estão em jogo no reconhecimento de uma identidade: 1) um sujeito ou objeto que permanece no tempo; 2) uma unidade que permite distinguir o sujeito ou objeto com relação aos outros; 3) entre dois objetos ou sujeitos, é possível, nesta relação, afirmar sua coincidência ou percebê-los como idênticos.

Com base nesses três fundamentos, podem ser selecionados aspectos comuns entre grupos ou entre indivíduos, o que os torna “dificilmente separáveis”. Esse pensamento é compreensível para a identidade de um grupo ou de um sujeito com relação a um mesmo ambiente social. Outro aspecto relativo a essas definições é que “identidade” também pressupõe diferenciação.

Woodward (2000:9 et seq) aponta a necessidade de se definir o termo identidade; mas ela considera que tal definição é uma construção relacional, marcada pela presença do Outro como baliza. Noutros termos, para me identificar, preciso situar pontos fora de mim que definam o que eu não sou, mas que forneçam as condições para que eu exista. Em suma, “a identidade é, assim, marcada pela diferença”. Nessa relação entre “eu e não-eu”, ou mesmo entre “nós e eles”, estabelecem-se tensões entre grupos, dadas pelas diferenças e pela negação das “mesmidades” (WOODWARD, 2000) que atuam no campo das representações simbólicas e constituem as identidades individuais e de grupo. Como fruto de nossas relações com o mundo, a construção de nossa identidade é simbólica e social, daí o caráter relacional que funda o conceito.

O social e o simbólico referem-se a dois processos diferentes, mas cada um deles é necessário para a construção e o esforço de manutenção das identidades. A marcação simbólica é o meio pelo qual nós damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído dessas práticas. É por meio

e a criança é alguém que ainda não converteu sua apteza pela fantasia em competência para a tensão do imaginário” (COSTA LIMA apud FERNANDES, 2000:2).

74

com pessoas que tinhiam convivência com o que eu me identificava. Depois de muito tempo passei a perceber minha diferença como sendo característica de personalidade, não mais como algo errado, parei então a busca e me conectar com pessoas que de alguma maneira se sentiam também deslocadas com sua cor, corpos, relacionamentos.

O panorama de guerras de extensão mundial, o redesenho geopolítico do planeta (descolonização da Ásia e da África), os processos ditatoriais na América Latina e África, o desmembramento da União Soviética, a inclusão do Leste Europeu na Comunidade Européia, o desequilíbrio do meio-ambiente, a contracultura, a globalização econômica e o multiculturalismo são alguns dos fatores que promoveram uma constatação da crise do sujeito do conhecimento no mundo atual, ou seja, o que o senso comum ainda evoca enquanto horizonte de representação para o sujeito – sua unicidade e estabilidade - não encontra mais campo de expressão em um mundo multifacetado, cujos valores são cambiantes.

Segundo Giddens, vivemos em uma “cultura do risco”, pois o tempo futuro já se presentifica pela reorganização das relações tempo-espacô, pelas grandes migrações humanas (que diversificam o ambiente cultural e social de um dado lugar), pelos avanços científicos e tecnológicos, pela pluralidade de possibilidades à nossa escolha, pelos grandes problemas econômicos e políticos globais, que nos põem em situações de dúvida, ansiedade, medo, crise e incompletude e pela consequente expansão de “mecanismos de desencaixe”, mecanismos que desterritorializam os locais e os laços sociais, gerando outras recombinações de espaço e tempo.

A modernidade reduz o risco geral de certas áreas e modos de vida, mas ao mesmo tempo introduz novos parâmetros de risco, pouco conhecidos ou inteiramente desconhecidos em épocas anteriores. Esses parâmetros incluem riscos de alta consequência, derivados do caráter globalizado dos sistemas sociais da modernidade. O mundo moderno tardio (...) é apocalíptico não porque se dirija inevitavelmente à calamidade, mas porque introduz riscos que gerações anteriores não tiveram que enfrentar. (GIDDENS, 2002:12)

A complexa sociedade atual exige-nos diversas identidades, “identidades plurais”, marcadas por desigualdades e tensões; o que experimentamos é a ilusão de unicidade de nossa subjetividade versus nossa pluralidade identitária, em que somos permeados por tantas representações (posições-de-sujeito) quantas forem necessárias em nosso estar no mundo. Conforme Hall (2004:13), assumimos identidades

{ diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é }

Esse contexto descrito me leva de novo à questão do fragmento, seja porque o corpo como um todo não contempla uma identidade única, seja porque em momentos de angústia intensa a sensação é de que o corpo se dilui no entorno ou ainda que em único corpo habitam multiplicidades de corpos que expressam sentimentos contraditórios e por fim pelo Velocidade e sobreposição de acontecimentos e informações que impedem a coexistência.

[apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”.

Essa concepção de identidade como plural define-se então pela tensão entre polaridades e se afina com as constatações de Hall e Woodward sobre a “identificação” (o sufixo “ação” indicando processo) como termo mais condizente com as diversas posições-de-sujeito que a identidade passa a assumir na contemporaneidade. A identificação – empatia por outros, “seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades” (WOODWARD, 2000:18), passa a constituir “pontos de apego temporário” (HALL, 2004: 112) entre o sujeito e o Outro no fluxo dos discursos e das representações; é um processo que ocorre sempre nas articulações das alteridades com as identidades, em que a estabilidade é cambiada por uma “situação”: uma posição-de-sujeito circunstancial. Nesse sentido, podemos inferir que a “identidade do sujeito” é da ordem da circunstância: esta determina tanto um “ponto de apego temporário” a um grupo quanto ao “uso” de uma identidade apropriada a essa vivência temporária.

Alain Touraine considera que compreender o sujeito corresponde a compreender a relação entre três termos: sujeito, o ator<sup>35</sup> e o indivíduo.

O indivíduo não é senão a unidade particular onde se misturam a vida e o pensamento, a experiência e a consciência. O Sujeito é a passagem do (...) controle exercido sobre o vivido para que tenha um sentido pessoal, para que o indivíduo se transforme em ator que se insere nas relações sociais transformando-as, mas sem jamais identificar-se completamente com nenhum grupo, com nenhuma coletividade. (TOURAIN, 1995:220)

Percebo nesta definição a presença de uma constante diferenciação do [indivíduo→□sujeito→□ator] em relação a seu meio, embora seja este meio o lugar das transformações e ações do indivíduo<sup>36</sup>; assim, comprehendo que há uma carga de transitoriedade nas composições do sujeito com o meio. Touraine propõe uma polaridade entre o indivíduo consumidor e o indivíduo produtor, em que o primeiro responde passivamente às ofertas do poder e do capital,

<sup>35</sup> Podemos pensar aqui tanto no sentido de ator como “aquele que age”, como “aquele que atua”. Esta última acepção conecta-se fortemente à tensão entre o real e o ficcional na subjetivação, apontada anteriormente.

<sup>36</sup> Pierre Lévy, em seu livro “O que é virtual?”, comprehende o verbo existir por meio de sua etimologia. O radical latino *sistere* significa “estar colocado”. Vêm daí os vocábulos resistir, insistir, subsistir, existir, os quais ele utiliza para complementar sua reflexão sobre a virtualidade. Existir é a composição de “ex” + “sistere”. Ao radical latino *sistere* junta-se o prefixo “ex”, significando exterioridade. Assim, existir, etimologicamente, significaria “ser para fora”. Cf. LÉVY, Pierre, O que é virtual?, São Paulo, 1996, p. 20 et seq.

consumindo-as acriticamente, diferentemente do indivíduo produtor, que por meio do apelo à liberdade possível, não se reduz aos apelos do consumismo, criando sua própria história de vida. É perceptível uma dimensão ética na formação subjetiva, pois sujeito e ator são forças que resistem em conjunto tanto ao individualismo quanto à pressão do sistema<sup>37</sup>: assim, a subjetivação torna-se “a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação – parcial – do indivíduo em Sujeito” (Ibid: 222).

O sociólogo francês aponta-nos para a diversidade de papéis sociais que desempenhamos em nossa complexa sociedade contemporânea e alerta-nos para o fato de sermos tentados a fugir de nós mesmos, nessas disjunções entre sujeito, ator e indivíduo, “por meio de uma droga ou simplesmente suportando as exigências da vida cotidiana” (Ibid:220).

Nesse momento, a fala de Alain Touraine conecta-se com a fala de Suely Rolnik.

Rolnik (1993) aponta que o processo de tornar-se sujeito hoje é uma batalha constante que alguém trava com o mundo e consigo mesmo, na provisoriação de cada identidade recém-conquistada. Tais cargas de transitoriedade, angústia e flexibilidade dificultam quaisquer tentativas de fixar formas identitárias no tempo e no espaço, pois temos a ilusão de uma identidade fixa, em que nossos termos constituintes se estabilizariam. Assim, compomos com o mundo exterior somente naquilo que seria conveniente para a confirmação de nossa fictícia identidade. Essa seleção do exterior interrompe o fluxo natural do tempo, culminando na modalidade de interrupção “drogadição de identidade”:

O viciado em identidade tem horror ao turbilhão das linhas do tempo em sua pele. A vertigem dos efeitos do fora o ameaça a tal ponto que para sobreviver a seu medo ele tenta anestesiar-se, deixando vibrar em sua pele, de todas as intensidades do fora, apenas aquelas que não ponham em risco sua suposta identidade. Este homem se vê então obrigado a consumir algum tipo de droga, se quiser manter a miragem de uma suposta identidade. (...) Obviamente, ele nunca chega lá, já que lá é uma miragem. E quanto mais se frustra, mais corre atrás; e quanto mais desorientado, estressado, ansioso, perseguido, culpado, deprimido, em pânico, mais ele se droga. Um círculo vicioso infernal. (ROLNIK, 1993:308-9).

<sup>37</sup> Ainda à luz de Touraine percebemos que essa conjunção do sujeito com o ator é falível. O autor nos coloca que “Na sociedade moderna, (...) [o] indivíduo, o sujeito e o ator podem afastar-se um do outro. Somos freqüentemente atingidos por esta doença de civilização. Por um lado, vivemos um individualismo narcisista; por outro, somos tomados pela nostalgia do ser ou do sujeito, no sentido antigo que se dava a este termo e lhe damos expressões estéticas ou religiosas; por outro lado ainda, nós (...) desempenhamos nossos papéis e vamos consumir, voltar ou viajar como se espera que façamos”. Cf. TOURNAINE, Alain, Crítica da modernidade, 1995, p.222.

A identidade como um fluxo, para mim, é  
vível de sentir, a  
dificuldade está em  
assumi-lo como um fluxo  
para os outros, já  
identidades contraditórias  
são difíceis de lidar  
até mesmo no âmbito  
interno.

Podemos fazer uma relação deste pensamento de Rolnik sobre a drogadição de identidade com o pensamento de Luiz Costa Lima sobre a fantasia. Isto porque o sujeito se ancora num pressuposto de identidade fixa – uma miragem que necessita constantemente de uma substituição compensatória ao “turbilhão de linhas do tempo” que pode ameaçar essa suposta identidade. Pensando em textos ficcionais fantasistas, Luiz Costa Lima informa-nos que a “fantasia é o recurso das narrativas que visam seduzir e ‘pegar’ o receptor de forma automática, passiva e imediata” (COSTA LIMA apud FERNANDES, 2000: 2); assim, o recurso à drogadição de identidade trabalha numa linha análoga à fantasia porque mascara a tensão interna do indivíduo, “o ponto de um conflito entre o desejado e o temido, o ponto de divergência entre a esperada identificação e uma inesperada estranheza.” (Ibidem).

Voltando ao nosso tema de reflexão – autorrepresentações contemporâneas em Artes Visuais – essa tensão entre o caráter ficcional de um relato de vida e o desejo de se alcançar o real tem gerado diversas propostas artísticas; menciono aqui o “polêmico”<sup>38</sup> projeto poético do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), com o qual é possível pensar nos conceitos de mimese (inclusão da diferença, num horizonte de semelhança) e imaginário (irrealização do real, mantendo a tensão entre a ficção e a realidade), de acordo com Luiz Costa Lima.

Em 1939, Beuys presta serviço militar na Segunda Guerra Mundial. Entre 1943 e 1944, o avião que pilotava é abatido na Criméia (Ásia), região coberta de neve. Beuys é projetado para fora da nave, com fraturas por todo o seu corpo. Em estado inconsciente e semicongelado por vários dias, é por fim encontrado por nativos da região, os tártaros, que o enrolam em gordura e feltro por vários dias, até que o piloto recobre a consciência. Depois de recuperado, volta ao front, onde é ferido outras vezes, além de ser prisioneiro dos ingleses. Após a guerra, decide estudar arte e ingressa na Academia de Dusseldorf, aos 26 anos de idade. No início da década de 1960, Beuys já é professor de arte na escola em que fora aluno, e essa experiência

<sup>38</sup> O sétimo volume da revista PortoArte, de 1996, dedicou seu núcleo temático aos 10 anos de morte de Joseph Beuys. Dentre os vários textos que compõem o núcleo, há constantes referências à crítica que se faz à biografia do artista como tentativa de se desviar de uma questão ética maior, que é de sua participação na Segunda Guerra Mundial. No Colóquio Joseph Beuys, realizado em Paris em 1994, teóricos como Rainer Rochlitz, Benjamin Buchloh e Peter Bürger insistiram “sobre a desconfiança que se deve aportar à palavra do artista” (HOHFELD, 1996:48); e para Buchloh em particular, o “mito” de quase morte e ressurreição do artista “tentar negar a participação na guerra alemã, e portanto, a responsabilidade pelos crimes cometidos pelos alemães durante o Terceiro Reich.” (Ibid:52). Conferir: PortoArte, Porto Alegre, v.7,nº11, mai 1996.p.39-94

Memória é propriedade do ser, um atributo sem o qual é impossível criar imagens, nem mesmo imaginar-se criando. Mais que atributo, a memória é uma operação. É possível pensar na memória como operadora consciente na construção de imagens artísticas, mas há também sua involuntariedade: quando um elemento externo qualquer aciona repentinamente um processo intenso de rememoração. Tanto a memória voluntária quanto a involuntária constituem nossas experiências, nosso contato com os fenômenos por isso contribui para o constante trabalho de interpretação e tradução do mundo.

Na obra “Em busca do tempo perdido”, Marcel Proust refere-se a essa experiência quando em contato com biscoitinhos (*madeleines*) que acompanhavam o chá, nas visitas à tia. As *madeleines* o deslocavam para uma outra temporalidade.

[O] encontro com uma materialidade – uma madeleine, para Proust – [provoca] sensações que [nos fazem] entrar em contato com afetos muito intensos, impressos no corpo e adormecidos. Experimentar a sensação inteira e aceitar sua provocação, encarar a materialidade como um signo a ser desvendado é o passaporte para a viagem. Uma porta se abre para a dimensão lateral onde experiências, afetos, paixões, mundos passados e presentes se reúnem vibrando em pura intensidade, ressoando; um tempo fora do tempo, a eternidade da arte. (BURROWES, 1999:63)

É interessante perceber esse movimento ziguezagueante emergindo na posição atenta do sujeito, quando este se põe a pensar ou conversar, e é atravessado por uma exterioridade que faz deslocar o pensamento, dando um novo colorido à percepção que se tem do mundo – nesse sentido, o teor poético da madeleine, no caso de Proust, afina-se à carga poética de Bachelard na composição ressonância/repercussão, pois elas nos tranquilizam a respeito da impossibilidade de uma linha reta ser o norte da criação artística.

É possível pensar numa situação de corte constante, em que somos tantas vezes “interrompidos” em nosso pensamento, em situação de constante encontro fortuito com madeleines - que nublem antigas concepções que temos de nossos processos de criação ou mesmo de nossa autoimagem, de nossa autoidentidade?

Deve haver um momento em que nos dá vontade de parar, de reduzir a velocidade do pensamento, de tornar mais nítida nossa imagem especular. Deve haver um momento em que desejamos ser “pedras”, num processo muito lento de escultimento pelo tempo. Mas isso não ocorre. Nossas posições-de-sujeito, sempre em contato com algum tipo de alteridade, sofrem desvios. Embora sejam fluidas, não são posições menos tensas, porque não estão libertas de

*Essa imagem traz um tempo de totalidade entre mundo exterior e experiência interior, pensou em minhas reuniões de cartas, em que relembro e sinto momentos que geram o trabalho, que vivo uma materialidade que pode despertar esse deslocamento no tempo e na memória de outros.*

interfere nos materiais – sua relação com as outras pessoas é desenvolvida por meio de objetos, de fragmentos e de sucatas. É no quesito “estoque” que se percebe uma sociabilidade implícita, seja de objetos entre si, seja dos outros sujeitos fornecedores.

O colecionismo é a base para a constituição do material a ser trabalhado artesanalmente por Bispo; a memória é o conceito operacional para a ativação de suas coleções. Tais signos passam a ser “causas materiais”: matérias que serão trabalhadas para se tornarem representações de mundo. A memória de Bispo espacializa-se no conteúdo escrito, nas imagens imaginadas e solicitadas por esses textos, nas combinatórias de cores, linhas, formas e texturas, na maneira de agrupar objetos.

Recuperando o pensamento de Abraham Moles (1981), a promoção do objeto no cotidiano torna-o um “mediador social”, pois, é por meio dos objetos que portamos e possuímos que se constroem determinados tipos de relações com os outros. Nesse sentido, podemos pensar em Bispo como um sujeito que assume uma posição “agenciadora”, isto é, ele tem uma intenção específica e para tal, relaciona-se com vários outros sujeitos fornecedores de “matéria-prima” para a realização de sua finalidade. Tal como um atelier de artista, seu quarto foi palco para a constituição de um imenso arquivo de potências, assim como espaço de trabalho, guarda e de visitação de sua obra-vida, lugar para o descanso do corpo e para as alucinações. De certa maneira, podemos aproximar o quarto-estoque de Bispo – seu depósito de latências – ao lugar que a memória ocupa, o inconsciente na concepção de Bergson. Mas ao mesmo tempo, um quarto como “usina”, em que foram produzidos estandartes bordados, mantos, cetros e outras peças de distinção, objetos “mumificados” (enrolados por fios), assemblages, navios e outras miniaturas.

Também não há como não pensar em Bispo aqui como a figura do “narrador”, belamente colocada por Walter Benjamin (1994), e que apontamos anteriormente a respeito da historicidade do sujeito. Nesse texto, Benjamin aponta uma questão importante sobre a perda de nossa capacidade de transmitir conhecimento, por conta mesmo do processo de individuação e da substituição do valor “conhecimento” pelo valor “informação”. Segundo o filósofo, acostumamo-nos às informações sucintas, não temos mais tempo para ouvir e transmitir grandes histórias. Assim, num raciocínio analógico, ele vê que a cultura moderna substitui as grandes narrações pelo romance, as informações orais pelas escritas, a presença de

Anteriormente a autora trouxeram no contexto da obra de Arthur Bispo do Rosário os

Objetos como proprietários de memórias e mais especificamente nesse trânsito trouxeram a imagem de Benjamin de Walter Benjamin como o último lugar de experiência. Em um mundo onde os conhecimentos prevalece sobre o excesso de informações, onde a solidão se faz presente, onde acontece o encontro com o outro e também o fazer manual. Todos esses questões são pertinentes para o ensino e para a produção de art contemporânea, considerando-me a professora como um artista propulsor de rythm.

construídos em madeira ou bordados em grandes estandartes dizem-nos do ex-marinheiro. Os nomes das pessoas gravados no manto são aquelas que o artista conheceu. Os cobertores e uniformes dos internos, usados como matéria-prima do “Manto da Apresentação” e de outros trabalhos de bordado, registram o espaço e o tempo de sua loucura. (MACIEL, Maria Esther, 2004: 19)

Embora Bispo seja considerado e ainda apontado como “caso artístico à parte” em sua singularidade como sujeito e como ávido produtor, irmanamo-nos a ele na potência colecionista, de ter e guardar “tudo ou quase tudo” que nos cerca. Afinal, cada um de nós tem um “universo” a ser apresentado, não se sabe a quem<sup>46</sup>. Talvez uma das diferenças esteja na maneira de colecionar e de guardar tudo isso. Criamos outras maneiras de nos cercarmos de memórias materiais.

Com o atribulado viver contemporâneo, atribui-se aos meios eletrônicos ou outros meios exteriores de geração e conservação de dados, a função de serem “nossa memória”. Vivemos na alternância das ações de gravar e arquivar experiências, contando pouco com os testemunhos de pessoas próximas. O excesso de registros leva à criação de um “acervo” de capas representacionais, como se fossem possibilidades distintas para o mesmo sujeito.

Esses outros, diversas vozes na “mesma pessoa” problematizam a noção de estabilidade do sujeito na contemporaneidade. Para tal, a prática fotográfica, dentre tantas outras práticas de promoção de um acervo particular, chama-me a atenção como substituição cada vez maior da presença material do objeto por sua lembrança, em outra matéria (matéria virtual, arquivada numa unidade removível do computador, ou ainda a matéria do papel fotográfico).

Mas como registro do transitório e lembrança material, a fotografia gera uma vocação colecionista tendente à prática arquivística, avançando com sua complexidade ontológica (pois agrega funções como ser documento, ausência, registro, expressão, materialidade e imaterialidade) rumo à contemporaneidade que problematiza, entre tantas outras questões, a ideia uma e centrada de sujeito e identidade, por conta mesmo dessa excessiva mediação tecnológica e linguística. O reconhecimento da própria subjetividade é confiado ao processo

<sup>46</sup> Em termos gerais, nós mesmos nem temos tempo físico para revisitarmos nosso universo de lembranças materiais. Saber que elas existem já nos satisfaz, de alguma maneira. E mesmo quanto à superexposição de autoimagens na internet, esse excesso de divulgação e circulação promove uma saturação de informações que faz equivaler o “para todos” ao “para ninguém”, em algumas das vezes. Assim, é como se oscilássemos entre o “tudo” (um universo de lembranças materiais, imagens acessíveis por meio de recursos tecnológicos) e um “nada” (um excesso que nos despotencializa).

Sinto que mais do que a maioria das pessoas, por motivos de poética pessoal, me Vejo para os materiais cotidianos, reconstituindo memórias e construindo um imaginário próprio a partir do gosto de colecionar, mas há um ponto de ambiguidade nesse gesto, ao mesmo tempo que guarda place, imagens, trabalhos, objetos, respostas. O excesso de imagens de mim mesmo acaba também levando à perda das imagens que por sua vez trouxeram o desejo de fazer trabalho aliando ~~o~~ assim o novo senso.

*Considerando a prática de bordado de Kátia Canto, na última obra divulgada, em que aproxima-se da jovem artista, construiu linhas em de referência e ressonâncias presentes na arte contemporânea, a questão da ênfase emerge como um desse temas. Em minha produção a citações e a apropriação dos temas ressoam, seja de pinturas específicas ou de gênero da pintura, há todo um universo de objetos, de poesia e de leitura, um pensamento pictórico que se materializa em outras supports artistiques, como a fotografie.*

conclusões. Por mais que se saliente a singularidade de um sujeito, o peso da linguagem colabora para uma outra compreensão do sujeito na perspectiva estruturalista. Analogamente, esses textos podem oferecer também um questionamento do termo “criação”, no sentido em que o conceito convencionalmente pressupõe a instauração de algo a partir do nada, tal como as situações míticas, que contêm um princípio teleológico.

Distante das propostas estruturalistas, Walter Benjamin também era avesso ao pensamento de um sujeito-autor como origem de uma ideia, posto que o que impera na modernidade é a descontinuidade, o fragmento, a interrupção do pensamento pelas constantes transformações oriundas de destruições e da noção de progresso. Por isso a força das citações de outros autores nos textos de Benjamin, como elementos disjuntivos que dão outra rítmica ao texto – “*sempre abruptas, recortando o seu próprio texto em síncopes e escansões que minam qualquer perspectiva de leitura linear, discursiva*” (MURICY, 1999: 26) – em Benjamin, as citações causam o estranhamento do leitor, que deve permanecer atento ao ato de leitura. Conforme o próprio filósofo, citações “*em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a sua convicção*”. (BENJAMIN, 1994, v.2: 61)

Isso repercute diretamente na ideia de autoria, porque o texto, em sua abertura à exterioridade, revela “múltiplas vozes” que espelham a diversidade da cultura da modernidade: “*Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade*”. (BENJAMIN apud MURICY, 1999: 27).

Recuperando o pensamento de Gaston Bachelard sobre a dialética ressonância (encontro que gera a identificação) X repercussão (apropriação após essa identificação) na recepção de um poema, podemos pensar que, mesmo que distintos, Barthes, Foucault, Benjamin e Bachelard alinharam-se na perspectiva de que o termo “apropriação” ou mesmo “citação” – e o consequente “combinação” – tornam-se os mais condizentes para o sujeito operar na formação de imagens, tendo em vista o volume de bens culturais já produzidos, que impõem ao homem outra postura: citar, referir- se ao já existente, recombinar, propor outros agenciamentos.

Esta consideração é muito própria para pensarmos na produção do artista Marcel Duchamp. Em sua afirmativa “o observador é quem faz o quadro”, Duchamp antecipa o

com a camaradagem ou mesmo com as instituições. Na contemporaneidade, vivemos a crise da instituição “família”, e aí perdemos uma importante mediação entre o individual e o coletivo que gera “uma grave fratura e, como inevitável consequência, a idéia de uma substancial exterioridade da história em relação à vida” (COLOMBO, 1991: 118). A oralidade é uma maneira comum de contato com nossos familiares: nos contatos e conversas, o passado do enunciador pode anunciar situações e reminiscências de um passado conjunto: perto de quem o ouve e de outros ligados a ele. As conversas memorialistas, narrações orais, o toque – são fatores que restituem laços e podem restituir também, nos indivíduos envolvidos naquelas ações, sentimentos de pertença e autoidentidade, ainda que instáveis.

A alta demanda de situações de risco - própria dos processos de “desencaixe” da alta modernidade, desestabiliza esse lugar-comum da confiança. Isto nos exige confiar no estranho, nas possibilidades de novos laços formados por outros critérios fornecidos pelo momento presente. Isto também nos exige pensar nessas relações como “produção de diferenças”<sup>55</sup>.

Nesse sentido, tanto Giddens como Couchot apontam reflexões importantes para compreendermos que as autorrepresentações contemporâneas em Artes Visuais são respostas possíveis e complexas ao volume de conhecimento produzido pela cultura como um todo, o que promove um redesenho de nosso entorno, de nossas possibilidades técnicas e experiências tecnísticas, de nossas escolhas, de nossos relacionamentos interpessoais e com as instituições, confluindo em nossa autoidentidade.

Somando as contribuições de Couchot e Giddens às de Barthes, Benjamin, Duchamp e Foucault, o que temos é a constatação de nossa situação fragmentária e porosa como “autores” de nossas próprias representações.

Podemos pensar sobre isso conhecendo um pouco da poética da artista francesa Sophie Calle. Seu projeto poético realiza-se em sua vida diária, no rompimento ou tensão dos limites entre o espaço da arte, o espaço privado e o espaço da cidade. O percurso poético da artista imbrica-se aos passeios, perseguições e “derivas” urbanas que faz pelas cidades em que momentaneamente habita e às relações interpessoais que constrói. Suas vivências são anotadas

<sup>55</sup> Evocamos um exemplo deste fato, por meio de um cartaz de firma de prestação de serviços e reparos domésticos: “Marido de Aluguel”, em Uberlândia (MG). Desde trabalhos de jardinagem à troca de lâmpadas, recorre-se ao expediente do uso do termo “marido” para indicar relações de confiança e expectativa de intimidade ainda legitimadas por nossas tradições culturais, ao passo que sua situação efêmera (“de aluguel”) é o que designaria um novo tipo de relação, conforme o pensamento de Giddens.

Pense no quanto fazemos de praxe diariamente reorientada autorrepresentações, reflexos, reflexos sociais, buscando potencializar esteticamente e em termos de significados esses protocolos sociais. Ponto deixa complexidade: dispositivos tecnológicos, reflexos sociais, possibilidade de milhares de imagens, quantos de gênero e chego aos fragmentos, mas não devem ser os canais que fazem uso para buscas uma representação de totalidade.

em diários e relatos fotográficos, com os quais realiza instalações, performances, livros e filmes.

Seus trabalhos chamam a atenção do meio por sua singularidade, além de evocar relações muito peculiares entre subjetividade, alteridade e memória. A poética de Calle pode ser compreendida como um jogo entre o público e o privado, entre a vida e a arte. Podemos pensar que suas produções são autobiográficas, intertextuais e envolvem sempre uma alteridade (outro sujeito, cuja participação dá-se muitas vezes ao acaso), que funciona como contorno, oposição e complementariedade à ideia que faz de si mesma.

É o caso de alguns trabalhos realizados em parceira com Paul Auster, escritor norte-americano. Em seu livro Leviatã, o autor cria uma personagem – Maria - inspirada em trabalhos de Calle; em outro momento, esta artista obedece a enunciados de Auster, tais como a “dieta cromática” (a cada dia da semana Calle utiliza-se de alimentos de um mesmo grupo tonal). Há ainda Gotham Handbook, livro de Auster com instruções para viver em New York, seguidas à risca pela artista.

Após um longo tempo fora de Paris (cerca de sete anos), Calle volta à cidade natal, mas sentia-se perdida. Ela relata:

Senti-me desenraizada e sem amigos, não sabia o que fazer, para onde ir ... comecei então a interessar-me por pessoas que encontrava na rua, tirava fotografias e anotava o que me tinha interessado nelas... um dia segui um homem, mas pouco depois perdi-o de vista num centro comercial. Nessa noite encontrei-o numa vernissage. Escutei a conversa, ia para Veneza, decidi segui-lo e foi assim que começou a minha investigação. Em Veneza investiguei junto da polícia, hotéis... para saber onde o encontrar, tudo o que ele fazia interessava-me, onde almoçou, a que horas, o quê... foi uma perseguição obsessiva, até que chegou ao fim, apanhei o comboio e regressei a Paris.<sup>56</sup>

Com esse material, Calle organiza posteriormente o trabalho Suite Vénitienne, uma composição de fotografias, textos impressos, bem como posterior gravação sonora (em Le Confessional, 1983) sobre sua perseguição a Henri B., a “presa”. Um tempo depois, decide fazer um trabalho similar, La Filature, sendo que, ao invés de seguir alguém, passa a ser

<sup>56</sup> In.: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/06/sophie-calle-na-bienal-de-venezia.html>. No vernissage em que reviu o homem que seguia, Calle foi apresentada a ele: “Na mesma noite, em uma recepção, tudo por acaso, ele me foi apresentado. Durante a conversa, ele me contou de uma viagem imediata a Veneza. Eu decidi então prender-me a seus passos, a segui-lo”. CALLE, M'as tu vue, 2003, p.85.

No entanto, por causa da ‘abertura’ da vida social de hoje (...), a escolha de estilo de vida é cada vez mais importante na constituição da auto-identidade e da atividade diária. O planejamento da vida reflexivamente organizado, que normalmente pressupõe a consideração de riscos filtrados pelo contato com o conhecimento especializado, torna-se uma característica central da estrutura da auto-identidade. (GIDDENS, 2002:13)

Confiar nas relações com as diferenças torna-se central na estruturação da identidade.

Nas autorrepresentações em Artes Visuais, isto implica não somente uma relação mais fluida do sujeito-autor com o ponto de chegada do trabalho artístico (o espectador, você-leitor), mas também outra concepção de autoria. A autonomia cada vez maior do artista, em que suas mãos e sua técnica são cada vez menos imprescindíveis na construção de um autorretrato, confere a este subgênero uma singularidade ainda maior, porque problematiza a prerrogativa corrente de que no autorretrato é o artista quem exclusivamente representa a si mesmo. Numa condição tradicional de produção autorrepresentacional, a presença constante (física e/ou psíquica) do autor sobre a matéria em formação garantia a continuidade processual; em produções recentes, perde-se essa contiguidade, por conta mesmo de sua presença/participação descontínua na formatividade do trabalho.

Quando um artista não domina algum programa de computador para fazer um trabalho artístico ou precisa que alguém filme um evento importante, nestas e outras situações, a confiança impõe-se para se cumprirem esses compromissos, que podem ser tratados com uma “firma especializada”. Quando ele contrata os serviços de um terceiro para a realização de um trabalho pessoal, envolve-se não somente em uma nova situação de “confiança”, mas o prestador de serviços também opera uma subjetividade do tipo “sujeito-nós”, pois opera um saber oferecido pela cultura. Assim, mesmo que o artista tenda a transferir a experiência tecnicéstica a outro sujeito, permanece a fluidez de suas posições-de-sujeito nesse processo. Isto produz uma “transformação da intimidade”; ao mesmo tempo designa o sujeito-autor perpetuamente como “projeto auto-reflexivo” e não como instância (pré)normatizada. Relações de confiança – redes de colaborações, desde participações especiais, copresenças, terceirizações, colaborações, prestações de serviços e co-autorias – e as combinatórias das especificidades da ideia inicial de um autor “inicial” com o ilimitado dessas extensões do sujeito-autor: estabelecem-se outros modelos de atuação do autor por meio de novos laços de confiança, promovendo nele um outro entendimento de seu processo de criação.

Têm relação com os desdobramentos do trabalho que venho tratando como autorretrato, iniciando-se pelo ato de me retratar, passando pelo autoperfomance através dos objetos e documentos e por fim trazendo a presença de outros na construção deste. Colocando em questão a presença do autor como concretizadora do produto.

Desde a ideação de um trabalho, o “autor” não mais se põe como instância una, mas compartilha, numa relação de confiança, dialógica, com um saber dado por outro, o que altera a intencionalidade do trabalho. Esta nova condição, no entanto, não abala sua autoria ou autoridade quanto à proposta em questão, mas desfaz a noção de ubiquidade do autor em relação a um trabalho pessoal, o que é singular quando se pensa na formação de autorrepresentações. E é isso o que postulam Barthes e Foucault em suas discussões sobre a autoria, seja equilibrando a importância do autor com o leitor, seja com a própria linguagem. Apresenta-se assim a perda de exclusividade e privacidade na atuação do artista como elaborador de sua imagem, como se um espírito de “co-autoria” ou co-participação repousasse em diversos autorretratos, destituindo de força uma ideia narcísica do autor como subjetividade que expõe (via obra) sua pretensa unicidade e estabilidade. Logo, há uma importante alteração nas posições dos termos envolvidos na relação elementar que envolve a fruição de um objeto artístico.

O triângulo, delimitado tradicionalmente pela obra, pelo autor e pelo espectador, vê sua geometria deformada. Para conservar a metáfora, eu diria que este triângulo tende a se tornar um círculo. (...) Sobre esse círculo móvel, a obra, o autor e o espectador não mais ocupam posições estritamente definidas como identidades estanques, mas em constante mudança, cruzamento, confundindo-se ou opondo-se, hibridando-se. (COUCHOT, 2003: 304)

Ainda nesse espírito de fluidez de posições-de-sujeito, o autor abre-se a parcerias ao idealizar uma dada “cena” – e um outro – o fotógrafo, por exemplo - encarrega-se de apertar o disparador da máquina. No entanto, estas não são posições fixas (o fotógrafo apenas como causa eficiente). Muitas das vezes, o fotógrafo opina, corrige erros e adiciona outros elementos à imagem, e o artista respeita seus pontos de vista, alterando a (sua) ideia inicial. Não me parece que esta questão possa diminuir a força de um autorretrato, mas atesta que o aspecto “intencionalidade” na idealização de uma obra pode suplantar a imprescindibilidade da presença do artista como causa eficiente.

Isso fica claro quando observamos uma “imagem ready made” (LEENHARDT, 1994) de Duchamp, “L.H.O.O.Q”, em que o artista toma uma reprodução da Monalisa, de Leonardo da Vinci, desenhando ali um bigode. Há também os retratos fotográficos de Man Ray cujo modelo é Marcel Duchamp, como no caso de “Duchamp como Rrose Sélavy” (cerca de 1920):

Esse trecho ainda força  
um aspecto que desejo  
para meu trabalho que  
é a co-autoria. Aproveito  
para destacar aqui que  
pretendo que ela se dê  
via proposções de estética  
relacional.

parece haver uma flutuação das certezas no quesito “autoria”. As fotografias referem-se a Duchamp, mas há uma “presença” de Man Ray. Assim, eles são retratos ou autorretratos? Duchamp – além de idear a imagem, “comparece” na visualidade ou somente no título do trabalho? Onde está o “autor” Duchamp?



39. Marcel Duchamp como Rrose Sélavy, 1920. Crédito: Man Ray;  
40. Marcel Duchamp, LHOOQ, 1919. Imagem ready-made.

Mais uma vez a identidade duchampiana “desliza” em sua função de autoria, pois há um trânsito de imagens na detecção do “gênero” nesses trabalhos: ora é uma mulher que se traveste de homem, ora um homem se faz de mulher, além de ser outra pessoa quem produz a fotografia, em termos de seus procedimentos específicos, ou mesmo há uma reprodução de uma pintura feita por outro artista, de outra época.

Essa via da co-autoria remete outra vez à questão da apropriação, quando o artista toma posse de imagens elaboradas por outrem (sem compromisso anterior de uma construção em duo, o artista sendo apenas modelo para o realizador da imagem) e as repõe de outro modo, recombinando-as ou as re-situando, dando-lhes algo de seu, além de sua própria imagem<sup>59</sup>.

Já outro entraína nessa construção de uma auto-imagem, para além apenas do viés artístico, considerando os processos de autoconhecimento.

<sup>59</sup> Pensamos que a apropriação acentuaría o risco e as relações de confiança na produção de uma auto-imagem e de uma auto-identidade, ainda à luz de Giddens. Isso logo nos leva ao procedimento cada vez mais expansivo da interatividade: o artista interage com essas matrizes de outro, já o interator, com a proposição final do artista. Interator: termo adotado por Arlindo Machado para designar o sujeito que interage com trabalhos virtuais, em tecnologia numérica. Fonte: anotações sobre a conferência de MACHADO, Arlindo. “Regimes de imersão e modos de agenciamento”, realizada em 25 de junho de 2003, Brasília. XII Encontro Nacional da ANPAP; III Encontro Internacional Arte e Tecnologia. Brasília: UnB, de 25 a 28 de junho de 2003.

Planejo que o outro  
elabore representações de  
mim mesmo, como  
Somatoria a isso  
constituição dessa  
minha autoimagem por  
fragmentos.

Sinto que em muitos  
de meus trabalhos não  
reconheço minha própria  
imagem e até por isso  
talvez se torne mais  
fácil manipulá-la,  
não é? com tanto  
distorcionamento.

Consciente disso, Tadeu Chiarelli realizou, em 2001, curadoria de obras autorrepresentacionais cuja construção apoia-se em meios tecnológicos mais recentes:

Essas obras têm em comum o fato de, na maioria dos casos, os autores se utilizarem de registros (fotográficos ou filmicos) dos próprios corpos, realizados por terceiros, para produzirem seus “auto-retratos”. Já aqueles que não se utilizam desse expediente, preferindo construir os próprios registros, tendem a manipular as imagens de seus corpos de maneira tão radical e objetiva, como se elas fossem meras imagens de seres anônimos, sem nenhuma conexão maior com seus autores.

Segundo ele, há um espírito alegórico nestas ações, no sentido de que a alegoria seria a transformação de uma coisa em outra. Assim,

É justamente nessa atitude dos artistas com a própria imagem – seja esta tomada por ele ou por outrem – que reside o (...) índice alegórico das obras aqui apresentadas: nelas as imagens são apropriadas, descontextualizadas, justapostas a outras imagens, transformando-se em discursos ambíguos, com significados velados, repletos de mistérios. (CHIARELLI, 2001: s.p).

Voltemos aos artistas aqui mencionados para pensar em autoria: Marcel Duchamp e Sophie Calle. Pudemos perceber que as proposições de Duchamp – considerando-se que grande parte de seus ready-mades foram propostos e realizados nas duas primeiras décadas do século XX – desde aquela época desestabilizaram o conceito ainda operante de arte como autoria única. A despersonalização do autor é algo importante para Duchamp em seus ready-mades, e no caso de “A fonte”, é uma questão primordial; Rosalind Krauss refere-se à escolha do mictório por Duchamp como ato que revela uma “beleza da indiferença”, porque “Duchamp converterá-se em uma espécie de comutador destinado a colocar em movimento o processo impessoal de geração de uma obra de arte - mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu “autor”. (KRAUSS, 1998:91).

Luciano Vinhosa Simão (1998: p.40 et seq) aponta que as manifestações artísticas modernistas podem operar a diferença em relação aos paradigmas artísticos anteriores por meio do desdobramento ou pelo deslocamento. No desdobramento, percebe-se a caducidade de velhos meios, mas a incorporação do novo vem de maneira sub-reptícia, “silenciosamente a partir de um aspecto (...) periférico a antigas experiências”; no deslocamento, o acontecimento é inusitado. Simão percebe em Duchamp a operação do deslocamento como uma “revolucionária invenção, capaz de modificar a fundo toda uma concepção de arte”.

Nesse sentido, Duchamp radicaliza a noção corrente de autoria de um autorretrato, ao permitir a participação de uma alteridade no processo de construção do trabalho, assim como dificulta-nos o seu reconhecimento como autor único nas imagens produzidas, assim como sua própria representação, dizendo mesmo das identidades plurais que habitam o sujeito Duchamp.

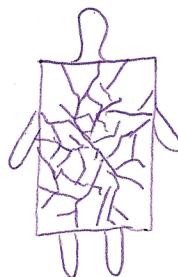
No caso de Sophie Calle, é certo que não podemos nivelar sua produção com a produção duchampiana, visto que trabalharam em contextos diferentes da modernidade europeia e norteamericana. Mas podemos pensar que em Calle há um sentido de apropriação herdado da experiência duchampiana, assim como fizeram as gerações de artistas desde o Neodada, que ressignificam o projeto poético de Marcel Duchamp, bem como algumas proposições dos dadaístas e dos surrealistas.

No trabalho de Calle, “La Visite Guidée”, exposto em 1994 no Museu Boymans van Beuningen, em Rotterdam, o que se apresenta aparentemente é um conjunto de 21 objetos da artista, espalhados e misturados a outros objetos do acervo do Museu de Artes Decorativas. Ao visitante é oferecido um aparelho de audição portátil, em que ele vai ouvindo a narração da artista sobre os seus objetos expostos. Para cada objeto, havia uma história pessoal da artista relacionada ao objeto em questão. Quando o visitante se depara com uma vitrine em que estão ânforas e potes antigos, encontra no meio deles um balde vermelho. E ele pode ouvir a narração de Calle a respeito daquele objeto:

em minhas fantasias, eu sou um homem. Greg percebeu isso rapidamente. Talvez seja por isso que um dia ele me convidou para urinar para ele. Isso se tornou um ritual: eu ficava por detrás dele, cegamente abria sua calça, tirava seu pênis e fazia o meu melhor possível. Então, depois da costumeira sacudida, eu negligentemente colocava-o de volta e fechava o zíper. Logo depois de nossa separação, eu pedi a Greg uma lembrança fotográfica daquele ritual. Ele aceitou. Então, em um estúdio no Brooklin, eu o fiz urinar num balde de plástico, de frente para a câmera. Essa fotografia foi uma desculpa para tocar no seu sexo mais uma vez. Naquela mesma noite, eu concordei com o divórcio. (CALLE, apud GODFREY, 2006: 404)

Como não pensar aqui no mictório de Duchamp? Assim como o balde vermelho, o mictório poderia participar de um acervo de museu antropológico, como exemplar de cultura material de uma dada sociedade em um dado tempo. A operação de deslocamento do mictório de Duchamp para um museu de arte é análoga à operação de deslocamento dos objetos cotidianos que passam a figurar no acervo de um museu qualquer. Há, pois, um trânsito de

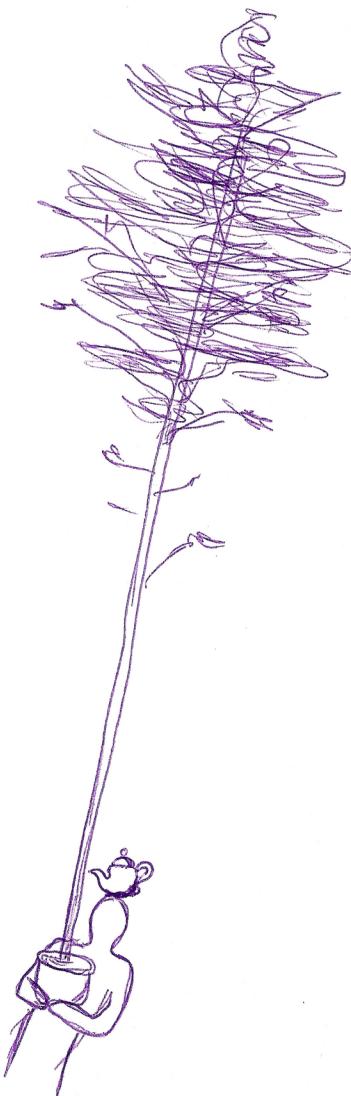
CORPO ESPELHO



FRAgMENTADO

desenhar e fotografar não  
melhor de aproximar os  
multiplos.

## ESTADO de CORPO em MOVIMENTO.



daquele momento, uma fotografia particular e inacessível a nós (até o presente momento, pelo que eu saiba), mas encontrou uma outra maneira de socializar a sua experiência íntima, por meio do vestígio objetual (o outro souvenir) e de sua narração a respeito do fato.

E quanto ao quesito autoria, percebemos no trabalho da artista a emergência da singularidade da autora, da sua subjetividade como o dado singularizador do objeto “balde”, como provável reação às posições estruturalistas sobre a impessoalidade do autor. Nesse sentido, percebemos a complexidade que envolve a noção de autoria na contemporaneidade, como ponto de tensão entre a fragmentação e recentramento do sujeito, entre o público e o privado, entre singularização e despersonalização.

Podemos perceber assim, que atualmente há uma profunda alteração dos modos de operação na produção artística autorrepresentacional, mesmo que estejamos vivenciando a crise e o descentramento das categorias identitárias do sujeito. Como “reação” a esse movimento, parece haver uma *“retomada da posse da subjetividade do artista (e de um) imaginário individual, sem preocupar-se com a unidade e com a coerência de seus trabalhos”* (OLIVA apud FABBRINI, 2002: 29). Esse imaginário vai além do uso direto do corpo e/ou de uma forma corpórea na construção dessas imagens. Envolve um campo mais amplo: uma ideia provisória que temos de nós mesmos, as nossas projeções, a nossa memória, os nossos hábitos e os nossos círculos sociais.

Seja por alegorias, por relações de confiança em meio a sistemas abstratos, seja por apropriações, é possível perceber que, pensar no sujeito contemporâneo como autor é partir sempre de uma noção de deslizamento, descentramento: “desencaixe”, em que é difícil precisar o lugar desse sujeito. Vem de Montaigne a expressão: “pintar não o ser, mas a passagem” (MONTAIGNE apud MURICY, 1999: 25), e este movimento lembra-nos que os termos acima utilizados apresentam o prefixo “des”. Assim, a ideia é mesmo apresentar os conceitos em exame não em sua versão unificada, mas desterritorializados, num deslocamento desde o centro para a periferia, ou, desta para outro lugar. Nesse sentido, será então que o lugar do sujeito contemporâneo é o intervalo, a passagem?

Jorge Cruz (apud SORDI, 2003: 149) relata um episódio sobre um oleiro que modelava caçarolas. Em certo momento, ao levá-las ao forno, ele interrompe essa ação. Nesta interrupção, decide então, antes de queimá-las, sulcar uns desenhos nas superfícies dos potes.

refere-se às manipulações tecnológicas no corpo, mas como estratégias que ocultam a imago da morte. Entretanto, Jeudy detém-se mais em nossa relação diária com o espelho e com outros corpos, com os quais mantemos “relações especulares”, um jogo complexo entre o visível e o invisível, entre o enquadramento, a pose, o desejo de ser modelo e as imagens do corpo como “alucinações”. Ou seja, H-P Jeudy centra a estetização do corpo cotidiano na questão do olhar e de seus mecanismos escópicos.

Lembrando a escrita de Roland Barthes sobre a pose: *“Assim que eu me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: eu vou logo fazendo pose, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”* (BARTHES, 1989:22 apud JEUDY, 2002:47), Jeudy aponta que a prática fotográfica objetualiza a existência do fotografado, fixa-a na sucessão temporal, enquadrando o ser móvel, ao mesmo tempo em que faz referência à sua morte.

A constituição do retrato fotográfico parece dizer mais do que seu corpo real, físico; é seu documento de autenticação, cuja prática intensiva pode revelar uma “histeria da idealização da beleza corporal. Pouco importa o clichê obtido, o que conta é o jogo de captação do corpo do outro pelo visor” (JEUDY, 2002:48), ou seja, o que predomina é o “enquadramento”. Para compreendermos essa questão do quanto estamos imersos nessa ordem do “visível enquadrado”, é necessário um parêntese e um retorno às práticas fotográficas oitocentistas, que se mantêm relativamente as mesmas, até o presente momento.<sup>62</sup>

Desde o século XIX, a fotografia tem tido várias aplicações na vida cotidiana, dentre as quais o controle exercido pelo Estado sobre marginais e indivíduos “suspeitos” de crimes. Se antes, o próprio corpo do infrator era o arquivo vivo que revelava (por meio de amputações, cicatrizes e códigos de punição tatuados) suas ações ilícitas, a fotografia mostra-se como alternativa a esse aspecto, pois cria um arquivo paralelo, para além do próprio corpo do infrator. Faz mais: entrecruzando as imagens de particularidades das aparências de indivíduos

*Na relação com a pose, com os clichês de representação do corpo, em especial o feminino, não é um deslocamento refazendo essas tensões com meu corpo.*

<sup>62</sup> Mesmo com os avanços nas imagens numéricas e das máquinas fotográficas hiper-portáteis, acopladas a aparelhos de telefonia, microcomputadores e de áudio, refiro-me à manutenção das mesmas funções da imagem técnica, em serem documento icônico (permitem o reconhecimento daquele que foi retratado) e indicário (fornecem evidências sobre aquele que foi fotografado, de que aquilo aconteceu). Além disso, ocorre a substituição do fotografado por sua imagem, a presença de sua ausência ou mesmo a separabilidade de sua imagem e de seu corpo, assim como o numérico como outro regime autônomo de realidade. Mas mesmo estas considerações não anulam o valor icônico (registro do real) ainda atribuído pelo senso comum às práticas video-fotográficas.

Refiro-me aqui à relação “artevida” como fundante de uma produção. Passo agora a redigir o termo assim, sem hífen ou qual quer espaço entre as palavras<sup>67</sup>, pois tal maneira definiria melhor essa articulação para a qual estou atenta, observando-a em percursos poéticos de alguns artistas e em algo que se descontina, ao ritmo lento de uma vida, em meu próprio percurso poético.

Compreendo artevida como a relação intrínseca entre a produção artística e o cotidiano do autor, sua vida, temporalidade e memórias pessoais. Artevida também poderia ser a inclusão cada vez maior de elementos do cotidiano pessoal no repertório de materiais eleitos por um artista, no processo de criação ou mesmo no conteúdo do trabalho em processo.

Cecília Cotrim, em seu texto “Fluxos poéticos: arte e vida” (2003), elabora interessante relação entre “arte e vida” e o Romantismo, especificamente as pinturas de paisagem Carl Gustav Carus e Caspar Friedrich. A autora comprehende “arte e vida” como a não-separação entre os termos – uma “ênfase no fluxo entre vida e arte” – muito presente na arte contemporânea, conectando-a com a noção de “experiência” (Erdlebenerlebnis) fundada pelos pintores românticos em seus escritos. Resolve a distância temporal entre o passado e a contemporaneidade dos anos 1970 por meio de textos de Baudelaire, que é leitor de poetas românticos e defensor de Delacroix. Para o entendimento do pensamento de Cotrim, seria interessante pontuarmos brevemente sobre aquele movimento.

Com o Romantismo, na passagem do século XVIII para o século XIX, a questão da singularidade do sujeito assume importância cabal na produção literária e artística. Os românticos alemães (Schlegel e Novalis) recusavam a mimese (mera reprodução do real), mas propunham uma nova função para a arte, como produção e reprodução do espírito e suas imperfeições. Essa ideia deu-se “sobretudo a partir da consolidação da idéia de que a arte é produzida por uma subjetividade necessariamente livre e naturalmente criadora, ao mesmo tempo intelectual e intuitiva, consciente e inconsciente de e em sua criação artística”. (GONÇALVES, 2001: 289). Frayze-Pereira complementa que a “mentalidade romântica” que se incorporou no comportamento de vários artistas durante o século XIX (mesmo após o Realismo) tinha como traço característico maior o que ele denominou de “poética da evasão”, em que os artistas, descontentes com o presente, nostálgicos com o primitivo e ansiosos por

<sup>67</sup> Foram encontradas menções ao termo redigidas com hífen (arte-vida), barra (arte/vida), com a partícula aditiva (arte e vida), bem como na acepção de Allan Kaprow, “Lifelike Art”: arte como a vida.

“Merz”. Ambos, Frenhofer e Schwitters, se irmanariam na solidão de seus (a)fazeres. No entanto, se a meta de Frenhofer era a materialização de uma pintura-mulher, a proposta de integração arte e vida de Schwitters repousava nos dejetos produzidos pela cultura urbana, com os quais evidenciava uma ordem construtiva em desenhos, pinturas, poemas, artes gráficas, arquiteturas. Ao recolher grande diversidade de materiais publicitários e outros fragmentos de objetos descartados pelas ruas de Hannover, tais como “*bilhetes de eléctrico, bilhetes de vestíario, pedaços de madeira, arame, cordel, rodas empenadas, lenços de papel, latas, pedaços de vidro, etc.*” (SCHWITTERS apud ELGER, 2005: 22), Schwitters almejava levar o procedimento da colagem a um nível impensado antes, qual seja, uma “colagem” (ou integração) da vida com a arte.

O termo Merz, que designa toda a sua produção, torna-se um conceito operacional. É um fragmento de uma palavra maior, Kommerz, nome de banco privado cujo anúncio Schwitters encontrou na rua e recortou a última sílaba, colando-a em uma pintura. A partir desse trabalho – Merzbild – realizado em 1919, o artista incluirá o termo Merz em tudo o que produzir, culminando na Merzbau, seu “tempo forte”. Para Schwitters, “*Merz significa criar relações, de preferência entre todas as coisas do mundo*” (apud ORCHARD, 2007:19) e esse pressuposto o fez dedicar-se ao rompimento de fronteiras entre linguagens, entre vida e arte, para a construção de uma “obra de arte total”<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> Este termo, traduzido do alemão “Gesamtkunstwerk”, significa a junção de todas ou quase todas as artes para a efetuação de uma obra de arte única, ou seja, a questão da diversidade na unidade por meio da condensação. O conceito provém de Wagner (compositor do século XIX), para designar o que seria a Ópera para ele, mas nós podemos perceber um “espírito” da Gesamtkunstwerk em momentos anteriores, como na estética barroca, por exemplo. Giles Deleuze assim escreve: “*Se o Barroco instaurou uma arte total ou uma unidade das artes, isso se deu primeiramente em extensão, tendendo cada arte a se prolongar e mesmo a se realizar na arte seguinte, que a transborda. Observou-se que o Barroco restringia frequentemente a pintura e a circunscrevia aos retábulos, mas isso ocorria porque a pintura saía da sua moldura e realizava-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassava-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo. Nos dois extremos da cadeia, o pintor tornou-se urbanista, podendo-se assistir ao prodigioso desenvolvimento de uma continuidade das artes em largura ou em extensão: um encaixe de molduras que são transpostas por uma matéria que passa através de cada uma delas. Essa unidade extensiva das artes forma um teatro universal que transposta o ar e a terra e mesmo o fogo e a água. As esculturas são aí verdadeiros personagens, e a cidade é um cenário, sendo os próprios espectadores imagens pintadas ou esculturas. A arte inteira torna-se *Socius*, espaço social público, povoado de bailarinos barrocos.*” E na sequência, Deleuze conduz esse raciocínio para percebermos a dinâmica da arte moderna, e no minimalismo, como exemplo. Cf. DELEUZE, G., *A dobrA: Leibniz e o Barroco*, 1991, p.186 et seq. Podemos pensar também em outras possibilidades para o conceito de obra de arte total em um contexto modernista, pela utopia de integração arte/cotidiano, com a Bauhaus, ou mesmo no Cinema como obra de arte total, sendo a junção de várias

*essa integração de arte total, trazida por Claudio Fenzal, Deb Vánicek pintava, me faz favor em questões que considero fundamentais mas que ainda não tinha chego de serem postos escritas. Um mídia prática artística e didática: um abrangimento da fronteira artística, horizontalidade entre os linguagens artísticas num ampliação de suas intenções e uma ampliação da compreensão que o mundo comum tem das formas didáticas e pedagógicas entendendo o professor artista como um profissional de negócios e de responsabilidade institucional.*

Em meados dos anos 1970, Philippe Lejeune, eminente estudioso de “escritas de si”<sup>75</sup>, definia autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008: 14)

Esta delimitação do conceito de autobiografia foi importante por fazer uma distinção entre o real e o ficcional na prática confessional, por circunscrever a autobiografia no campo da literatura em prosa, assim como admitir a importância do leitor de tal texto. Deriva daí seu conceito de “pacto autobiográfico” ou “contrato de identidade”, tipo de contrato implícito que se estabelece entre o autor e o leitor de uma autobiografia.

Para Lejeune, há pacto autobiográfico se existe identidade entre o autor, o narrador e o personagem, ou seja, eles são desdobramentos coerentes da mesma “figura de subjetividade” presente na elaboração do texto confessional, adquirindo assim funções distintas. O autor seria a referência extratextual, o liame que une o exterior ao interior do texto; nós podemos não conhecê-lo pessoalmente, mas conhecemos seu discurso. O narrador é o sujeito da enunciação, enquanto que o personagem é o sujeito do enunciado. A autenticidade do texto evidencia-se pela assinatura do autor e por seu nome próprio; o anonimato é uma condição que não cabe em uma autobiografia.

A relação que se estabelece entre essas partes vem do compromisso do autor com uma abordagem sincera de sua vida – ele não pode comprometer-se com o real ou com uma exatidão histórica dos fatos, já que o real lhe escapa, é impossível de ser totalizado. Não há

<sup>75</sup> “A Escrita de si” é o título de um texto de Michel Foucault de 1983, que faria parte de um texto mais abrangente, o “Uso dos prazeres”. A expressão “escrita de si”, desde então, tem sido usada dentre aqueles que estudam a literatura confessional. Neste texto, Foucault examina três modalidades de escrita de si dentro da cultura greco-romana, que são base de muitas práticas ainda correntes: as anotações sobre exercícios espirituais (no intuito de “desalojar do interior da alma os movimentos mais escondidos de forma a poder deles se libertar”, p.162); os hypomnêmata, anotações coletadas de vários textos em caderetas, com comentários breves que buscam unificar a heterogeneidade dos fragmentos coletados. Entre as práticas da leitura e a escrita, há uma relação orgânica na constituição de um “corpo”: “é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão (...) – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua verdade delas”, p.152. Por fim, Foucault detém-se nas correspondências. Para o filósofo, o caráter relacional da epístola permite o exercício pessoal da rememoração de lições e de experiências, do aconselhamento, constituindo-se em um modo de se apresentar a si e ao(s) outro(s), como se fosse uma “troca de olhares”. (“a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (...) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo.” p.156. Cf. FOUCAULT, Michel, A escrita de si, in MOTTA, Manoel B. (org), Michel Foucault: ética, sexualidade, política, Rio de Janeiro, 2006, p.144-162.

a contar os dias. Não há passado a narrar, somente a constatação do presente e de que o fim existe (a morte), pois houve um começo, o número 1 (a origem).

Assim, percebemos que as memórias e os diários tornaram-se estratégias de construção autobiográfica, cujos trabalhos artísticos foram respostas singulares, possíveis e abertas (admitem diversas interpretações) não somente para nossa compreensão do “sujeito” que estava por detrás de seus trabalhos, mas da complexidade de uma época.

### **correspondências**

Ainda dentro das tipologias de escrita de si, a correspondência pessoal é uma manifestação singular por seu caráter intrinsecamente relacional, ou seja, via de regra a carta é um exercício de escrita íntima destinado a outra pessoa. Por meio de convenções e normas de redação (quais são os cumprimentos e tratamento adequado, a datação, o tipo de papel etc.), a correspondência torna-se um exercício de sociabilidade, pois a subjetividade do texto “torna o escritor ‘presente’ para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física”. (FOUCAULT, 2006:156)

A prática da escrita epistolar possui vários pontos de interesse. Manter a correspondência com alguém é submeter-se a uma expectativa gerada pelo vaivém das mensagens, próprio do jogo entre os dois papéis que o escritor assume: ele envia uma mensagem e recebe outra de seu interlocutor; no entanto, essa rítmica é descontínua, refém de vários fatores como o envolvimento do outro, o gosto pela escrita, algum fator de impedimento em se manter a continuidade da interlocução, entre outros.

Outro dado de interesse é a questão da propriedade: se o texto pertence ao emissor, a carta – sua materialidade e seu caráter documental – pertence ao receptor. É de fato um ato de

*Aqui, novamente, a questão do co-autor e até mesmo de perda de autor, só que trazendo um código do âmbito da intimidade.*

modernas. A constituição da vida social seria um constante dar e receber, produzindo alianças; isso implica que a estrutura da relação de reciprocidade entre indivíduos e grupos baseia-se em um tripé dar-receber-retribuir. Essa relação abrange diversos setores da vida social para além das trocas interpessoais: “*tanto as alianças matrimoniais como as políticas (trocas entre chefes ou diferentes camadas sociais), religiosas (como nos sacrifícios, entendidos como um modo de relacionamento com os deuses), econômicas, jurídicas e diplomáticas (incluindo-se aqui as relações pessoais de hospitalidade)*”. (LANNA, 2000:175)

Mauss comprehende a dádiva como prática universal, que se organiza de acordo com cada estrutura de sociedade e de acordo com cada momento histórico. Há graus de alienabilidade daquilo que se troca. Se em sociedades primitivas, como nas polinésias, por exemplo, as esteiras de casamento são somente passadas de mãe para filha, - nas sociedades capitalistas, a moeda responde a uma amplitude maior de troca, cujo valor reside mesmo em seu caráter altamente alienável. No entanto, nos contratos sociais estabelecidos pela dádiva, não circulam somente bens materiais; nomes e sobrenomes, festas, visitas, serviços, oferecimentos de rezas e outros tipos de tributos “*nos revelam que trocar é mesclar almas, permitindo a comunicação entre os homens, a inter-subjetividade, a sociabilidade*”.

(Ibid:178)

Existe uma dialética inerente à dádiva que se assemelha à prática epistolar. No texto “A escrita de si”, Foucault mostra-nos trechos de correspondências entre Sêneca e Lucilius, que são exercícios espirituais de trocas de conselhos e advertências. Mas há também uma explicitação da felicitação do contato mantido:

*Nesse momento é importante destacar a motivação que está por trás do interesse no estudo relacional que é o momento futurso com o futuro ativo dos matrilineados.*

Tu me escreves com freqüência e te sou grato, pois assim te mostras a mim (...) pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes (...) como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar. (SÊNECA apud FOUCAULT, 2006: 156)

Essa felicitação exprime-se na expressão de Mauss “vínculo de almas” para designar a prática da dádiva, mantenedora de um paradoxo inerente que é ser espontânea e obrigatória, ao mesmo tempo. Se ela é base da sociabilidade, de acordos tácitos entre coletividades, sujeita a regras e etiquetas, há uma dimensão da dádiva que é o ato generoso em si, o dar que gera uma

*empunhando a pena!*" (Ibid: 172) Essa não reciprocidade, convém reafirmar, provém de um ato deliberado do artista em não se fazer receptor.

Se On Kawara põe-se em "presença" de seus amigos (metaforicamente), a impessoalidade de suas informações atesta também dois tipos de "ausência": ele não está lá, junto aos seus amigos, mas também não "está" no lugar que o cartão postal exibe, como se não estivesse aproveitando a visita àquela cidade, não dotando os postais dos comentários usuais ou descrições de monumentos e situações peculiares ao seu passeio: interessa-lhe informar o mínimo, ou seja, a que horas ele se levantou em um dia específico.

Distantes no tempo e no espaço: Kawara discute solidão, incomunicabilidade e ausência, Calle propõe uma superexposição de sua intimidade. No caso do artista japonês, a emergência do privado confunde-se com a "invisibilidade", pois o artista não está interessado em mostrar-se fisicamente, ou nos revelar aspectos íntimos de sua vida. É como se a subexposição de Kawara estivesse mais afim à discussão sobre o estatuto da linguagem, pensando que em seu contexto, as reflexões de Barthes e Foucault sobre o autor, bem como a Filosofia da Linguagem, contribuíram para o debate sobre o "enfraquecimento" do sujeito racionalista ou mesmo a desvalorização das idiossincrasias do sujeito como focos de análise de uma obra de arte. Já artista francesa não se fia ao pacto epistolar quanto ao jogo de dois, nem à guarda da informação recebida. As propostas de Calle, por sua vez, desde o fim dos anos 1970, parecem-me reações a esse apagamento do sujeito, atestando a necessidade de "que importa quem fala"<sup>87</sup> sim, mesmo que quem fala seja um sujeito fragmentado, com identidades plurais, em trânsito, poroso ao espaço público, tendente à publicização de seus conteúdos íntimos.

...

Pudemos perceber, por meio da menção aos trabalhos de Kurt Schwitters, Joseph Beuys, Roman Opalka, o fictício Frenhofer, On Kawara e Sophie Calle, respostas interessantes

Como o questões do  
io-autor e do apagamento  
do autor são ainda legares  
de Jerejo, o contraponto  
apresentado nesse parágrafo  
me faz refletir sobre a  
permanência de uma  
voz e de uma subjetividade  
próprias.

<sup>87</sup> Foucault inicia seu texto "O que é um autor", tomando emprestada a frase de Beckett: "*Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala*". E é no reconhecimento dessa indiferença para com o sujeito da enunciação que o filósofo aponta que há uma questão ética na escrita contemporânea; ela se apresenta por meio da referência a si mesma, aos conteúdos intrínsecos de seus significantes, desdobrando-se em seu parentesco com a morte, ou seja, abrindo fendas: "é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer." Cf. FOUCAULT, op.cit., p.35.

de cunho autorrepresentacional que são passíveis de promoverem a ampliação do campo autorretrato.

Imaginemos aqui um autorretrato convencional: o retratado posa diante do retratante (ele mesmo), apresentando, nessa imagem, além de certo grau de naturalismo, a indicação de outros dados identitários: objetos pessoais, atitudes, expressões corporais, atributos.



50. Van Gogh, Auto-retrato com ligadura e cachimbo, 1889. Óleo sobre tela.

Por ser manifestação majoritariamente espacial (pintura, fotografia, desenho, gravura), o autorretrato guarda uma síntese do tempo decorrido em um determinado espaço físico-compositivo. Muitas informações visuais que podem designar o retratado encontram-se ali, para serem percebidas na contemplação, “quase ao mesmo tempo”, ou no tempo do enquadramento.

Raymond Bellour, a partir de escritos de Michel Beaujour, caracteriza o autorretrato como um modo de discurso em que a sequência narrativa se ausenta. A narrativa como que se submete a uma junção de elementos que evocam certa “presentidade” da imagem resultante, a qual se manifestaria pela metáfora e pela analogia, mais do que pela sucessão de uma ideia no tempo. Bellour escreve: “onde a autobiografia se define por um limite temporal, o autorretrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão já que seu autor anuncia: “Não narrarei o que fiz; direi quem sou””.(BELLOUR, 1997: 331)

Refletindo sobre sua ideia de narrativa no todo de meu processo, resumindo numa narrativa intrínseca, por vez por vez de uma fotografia basta fazer uma história; levando num a outra numa questão de autenticidade como uma presença, um agora, mas também levando a grande narrativa que os países de trabalho juntam tem pênis; evidenciando o paroxismo do tempo no corpo.

Há então uma espécie de “presentidade”, de “síntese” ou contração das formas em um autorretrato, por um lado, ou mesmo um excesso de elementos autorreferentes no espaço ocupado pela representação, o que faz o autor concluir que

o auto-retratista parte de uma questão que evidencia uma ausência em si mesmo, à qual qualquer coisa pode acabar por responder: ele passa, pois, sem transição, de um vazio a um excesso, sem saber claramente nem para onde vai nem o que faz, ao passo que a autobiografia é contida por uma plenitude limitada, que prende o autor ao programa de sua própria vida. (Ibidem)

Nesse sentido, há uma ideia de “corpo” que perpassa um autorretrato, um corpo metafórico do autor – espécie de “metamorfose” do corpo do autor em “corpo glorioso” (Ibid: 332). Esse “corpo”, no entanto, ao mesmo tempo em que apresenta o autor como “herói do livro proposto como absoluto na busca de uma memória e de uma pesquisa de si mesmo”, igualmente figura uma “sepultura”, posto que também poderia ser uma estratégia de conhecimento e de transfiguração da morte. (Ibidem).

Dado interessante é que Bellour, em certo momento do texto, aproxima-se de minhas preocupações ao início desse texto, a respeito dos graus de presença do autor em sua própria obra, quando admite que “há, em graus variados, é claro, auto-retrato em toda obra”, percebendo que certos autores tendem explicitamente para o autorretrato como obra (totalidade de uma produção), enquanto outros o fazem em um único trabalho ou série. O autor exemplifica esses termos por meio de escritores, mas não desenvolve a questão para o universo das Artes Visuais. Assim, para o primeiro caso, cita Michel Leiris (Moi Aussi), enquanto que Ecce Homo de Nietzsche revelaria essa preocupação consigo mesmo de maneira pontual e específica.

As manifestações autorrepresentacionais contemporâneas descolam-se das especificidades espaciais e intencionais do autorretrato e abrem-se ao desmembramento do tempo, às narrativas, em que o desnudamento do pseudo-sujeito dá-se em fatias ou camadas, incorporando-se ao tempo da própria vida. Esta é uma das razões para que muitas manifestações em processo, inacabadas, ou apenas propostas, ganhem vez como possibilidades de desnudamento de um sujeito complexo, compósito, refratário (e impossibilitado a fazer) a leituras unificadoras e estáveis de si. Há manifestações

Ainda sobre a narrativa  
considero o quanto uma  
fotografia específico  
recatado da série ganha  
autonomia se isolado nesse  
lugar do autorretrato, em  
contraponto o todo do  
trabalho corrige esse  
aspecto ~~do~~ autobiográfico.

da linearidade temporal ou de similaridades geográficas ou culturais. Para o historiador, “uma análise iconológica pode variar livremente, sem temor de atravessar fronteiras, e pode tratar o mundo antigo, o medieval e o moderno como uma unidade histórica coerente, [em que] as mais puras e as mais utilitárias formas de arte. [são consideradas] como documentos equivalentes de expressão”. (WARBURG, 1999: 589)

Trata-se aqui de uma memória coletiva presente nestas imagens, sendo forjada como um tecido composto por diferentes tempos e lugares, em que “*as motivações psíquicas relacionadas a uma determinada época [são] carregadas para dentro de outras culturas, [sendo] remobilizadas em seus conteúdos psíquicos reorganizados em função do novo contexto.*” (MATTOS, 2006, p.30)

Nesse sentido, penso que tais manifestações autorrepresentacionais, se por um lado apresentam diversas diferenças entre si – a questão da temporalidade, os níveis de presença do sujeito retratado (representações) para além do naturalismo, a obrigatoriedade de uma autoria única, as relações do sujeito com a sociedade, entre outros aspectos – por outro lado, essas manifestações irmanam-se porque trazem consigo o desejo de estabelecimento de um diálogo do autor consigo mesmo. Quaisquer que sejam as maneiras, acredito que o artista decide travar um diálogo consigo mesmo usando como ponte um “duplo” – ora extremamente realista, ora deformado, oculto, indeterminado, fragmentado, ora abstruído: um outro, enfim. Um duplo, cuja organização no espaço da obra é esforço árduo <sup>88</sup>, “infernal”;

Observar um auto-retrato<sup>87</sup> de Rembrandt velho é um exercício doloroso, à beira do suportável; imaginar o que Rembrandt sentiu ao pintar-se assim sói tanto, quase tanto quanto lhe deve ter doído observar-se a si mesmo; e no entanto, ele terminou, até a última pincelada, cada uma dessas telas torturadas e torturantes; de onde retirou forças para fazê-lo, sabendo desde o início aonde o seu pincel o conduziria? Da idéia de arte, da crença de que a construção estética redimiria seu estado de alma, o resgataria do inferno? (TEIXEIRA COELHO, 2001: s./p.)

<sup>88</sup> E acrescento aqui um trecho de um poema de Carlos Drummond de Andrade, “A suposta existência”: “*Eis se delineia espantosa batalha/ entre o ser inventado/ e o mundo inventor. Sou ficção rebelada/ contra a mente universa/ e tento construir-me/ de novo a cada instante, a cada cólica, / na faina de traçar/ meu inicio só meu/ e distender um arco de vontade/ para cobrir todo o depósito/ de circundantes coisas soberanas. A guerra sem mercê indefinida prossegue, / feita de navegação, armas de dívida/ táticas a se voltarem contra mim, teima interrogante de saber/ se existe o inimigo, se existimos/ ou somos todos hipóteses de luta/ ao sol do dia curto em que lutamos*”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond, “A suposta existência”, in: \_\_\_\_\_. *A paixão medida*, Rio de Janeiro, 1980.

*As longo do leitor do texto, nessa construção das ideias de autorretratos e autorrepresentações nascem que são últimos e o grande que é que promovia toda minha produção e que o autorretrato é um dos meus juntos nem em cantar, desenhar, objetos, esculturas, nenhuma, nenhuma como outros.*

# Arremate



Uma das questões fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso foi o desenho do papel do artista/professor. Ao longo do percurso ao olhar para produção artística e verbalizar os temas, procedimentos e materiais, achei pertinente compartilhar nas propostas de aula meu processo de criação. Ao mesmo tempo foi um exercício que ampliou a compreensão sobre a própria produção me permitindo reconhecer séries de trabalhos, organizar eixos temáticos, estabelecer diálogos com a história da arte a partir desses eixos e também olhar para o próprio processo e considerar as ações, que antes permaneciam no âmbito da intimidade, como proposições para grupos. Esses eixos temáticos ganharam tanta importância que ocuparam toda a primeira parte do trabalho. Todo processo de escrita surgiu do olhar para a produção artística, no exercício de descrever os trabalhos iniciou-se, através da escrita, esboços de montagem, logo a apresentação de cada imagem traz uma ideia de exposição/instalação. A escrita permitiu essa espacialização das imagens. O tom das propostas de aula se aproximam de descrições de performances coletivas, as proposições ganharam um caráter de ação, de performatividade. Ao me colocar como um artista proposito de ações não considerei só o espaço do ensino formal, imagino que essas ações possam acontecer em qualquer lugar, com várias faixas etárias, ações que acontecem em qualquer espaço, no âmbito da vida cotidiana. Com o exercício de leitura sobre autorretrato, autorrepresentação, intimidade, a relação de ensino que Paulo Freire traz e as propostas de arte como experiência de Dewey (leitura feita durante o curso, em momentos anteriores) ganhou força o desejo de pensar as aulas como propostas de estética relacional. Esse processo de pesquisa que partiu da ideia de compartilhar nas aulas procedimentos e temas da produção artística fortaleceu o desejo de elaborar propostas em que o outro assuma a autoria em colaboração comigo.

No todo das propostas é evidente uma valorização da prática, da experiência primária - como um encontro do corpo com os materiais num dado tempo e espaço, somada à experiência secundária - as informações. As questões principais se iniciam com o corpo, as materialidades, o tempo de experimentação, o encontro; e se desdobram na apropriação do espaço e no diálogo com os lugares cotidianos. Penso as ações/proposições em espaços abertos, em um movimento de encontro com a vida e rememoro minhas relações com o espaço escolar, o ambiente de ensino: O espaço escolar por um longo tempo foi um espaço de prazer e confronto, o ambiente me causava prazer, do mesmo modo que o aprendizado, porém em mesmas proporções o estar entre pessoas, e principalmente o estar entre pessoas com as quais eu não me identificava por completo era um exercício de esforço cotidiano. Penso em como acolher, em como a partir das proposições, junto com o grupo, me apropriar desses espaços, criando a partir da experimentação com os materiais um vínculo, uma cumplicidade, um encontro de intimidades. O sentir-se à vontade, o acolhimento da diversidade são questões que permeiam a produção de imagens e que também são fundamentais nas relações de ensino: "Será possível reconhecer simultaneamente o direito à igualdade e o direito ao reconhecimento da diferença: Por que continua a ser tão difícil aceitar o metadireito que parece fundar todos os outros e que se pode formular assim: temos o direito a ser iguais quando a diferença nos inferioriza, temos o direito a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza?" Boaventura de Sousa Santos (2016) .

# Referências:

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. São Paulo: Autêntica, 2013. 344 p.

BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS. A incerteza entre o medo e a esperança. In: JOCHEN VOLZ (Org.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 43. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 152 p.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 648 p

FAVARETTO, Celso F.. **ARTE CONTEMPORÂNEA E EDUCAÇÃO**. Revista Iberoamericana de EducaciÓn, Madrid, v. 53, n. 1, p.225-235, maio 2010. Disponível em: <<http://rieoei.org/rie53.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

FLUSSER, Vilém. **A Escrita: há futuro para a escrita?**. São Paulo: Annablume, 2010. 178 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. 144

GOZZER, Cláudia Maria França Silva. **Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo:** análise processual de objetos autorrepresentacionais. 2010. 373 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010

SILVA, Cláudia M.F. “Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte”. **Estúdio**, Lisboa, FBAUL, v.6, n.º12, dezembro 2015. P.81-88

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos:** Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 364 p

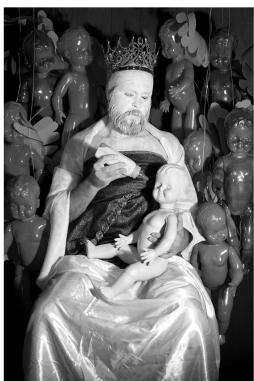
VIEIRA, Luiz Henrique. **IDENTIDADE E ALTERIDADE NA CONSTRUÇÃO DO AUTORRETRATO:** Quando o ‘outro’ é convocado para figurar na superfície especular. 2012. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte e Tecnologia da Imagem, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

# Lista de I m a g e n s





Yasumasa Morimura - "Portrait (Futago)" 1988  
fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.788>



Alexandre Mury - A Madonna rodeada por Serafins e Querubins, 2012  
fonte: <http://cargocollective.com/alexandre-mury/6035277>



Ana Mendieta - Untitled (Facial Hair Transplant), 1972  
fonte: <http://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/147/works/artworks15441/>



Orlan - Close up of a laughing during the 7th Surgery-performance n°1, 7th Surgery-Performance Titled Omnipresence, New York, 1993  
fonte: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/nggallery/page/3>



cindy sherman, untitled #458, 2007-08  
fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/3/#/3/untitled-458-2007-08/>



Yeguas del Apocalipsis, Las dos Fridas (Pedro Lemebel - Francisco Casas), 1989, Parte del Proyecto Dios es marica  
fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas-fotografia/>



Andy Warhol - Autorretrato de Drag - Self-Portrait in Drag, 1981  
fonte: <http://www.complex.com/style/2015/05/collection-of-rare-andy-warhol-selfies-are-featured-in-sothebys-contemporary-art-day-auction>



Cartaz do filme 'Doce Amianto' de Guto Parente e Uirá dos Reis – 2013  
fonte: [http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page\\_id=2662](http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=2662)



Sainte Wilgeforte - Igreja Saint-Etienne – Beauvais-França – Sec XVI  
fonte: <https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Beauvais/Beauvais-Saint-Etienne.htm>

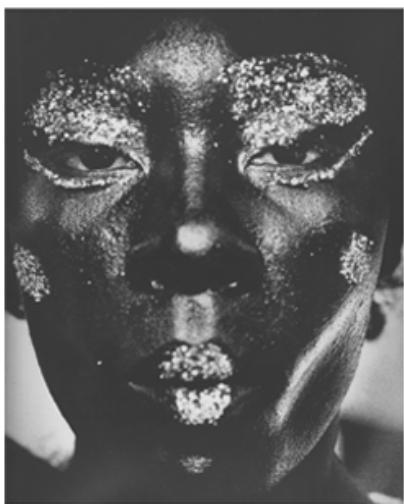


Leigh Bowery por Werner Pawlok – 1988  
fonte: <http://www.pawlok.com/leigh-bowery-453.html>



Frame do filme "A cor da romã " de Sergei Parajanov – 1968

fonte: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/the-colour-of-pomegranates/>



Arthur Omar – Mandarim da ambiguidade entre o ouro e a carne, da sequencia fotográfica antropologia da face gloriosa, 1997

fonte: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832009000500034](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832009000500034)



William Anastasi, Neuf portraits polaroïd d'un miroir, 1967

fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267055>



Robert Heinecken. Figure in Six Sections. 1965

fonte: [https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2014/robert-heinecken-object-matter/#-gallery\\_093a4494b33791ed3238a2705efd-57d416df81f1](https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2014/robert-heinecken-object-matter/#-gallery_093a4494b33791ed3238a2705efd-57d416df81f1)



Alair Gomes - A Beach Triptych 8, 1980

fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19904/a-beach-triptych-8>



Arnaud Lapierre – Ring, 2012

fonte: <http://arnaud-lapierre.com/post/76950493945/ring-2012-mirrored-cubes-installation-flac>



Friederike Pezold - Mundwerk, 1974/1975

fonte: <http://pictify.saatchigallery.com/361942/mundwerk-friederike-pezold>



Duane Michals – The dream of Flowers, 1986

fonte: <https://www.mfah.org/art/detail/16563?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3F-q%3Dchasanoff%26show%3D30>



Chiharu Shiota - A Room of Memory, 2009  
fonte: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2009>



Gilbert & George – Queer, 1977  
fonte: <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1977/dirty-words-pictures>

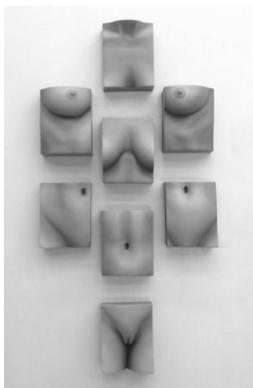


HANS BELLMER - La Poupée, 1935  
fonte: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/la-poup%C3%A9e-6>



Dino Valls – Unciae Oblationis, 2000

fonte: <http://www.dinovalls.com/es/galeria/52/>



Tanya Ragir – Hopscotch, 2000

fonte: [http://www.tanyaragir.com/work?lightbo-  
x=datalitem-iyaqsvgd6](http://www.tanyaragir.com/work?lightbox=datalitem-iyaqsvgd6)



Yoko ono – mend piece, 1966

fonte: [http://www.artdiscover.com/en/artists/  
yoko-ono-id76](http://www.artdiscover.com/en/artists/yoko-ono-id76)



Rirkrit Tiravanić – Untitled, 2002

fonte: <http://espacohumus.com/rirkrit-tiravani-ja/>



Judy Chicago - The Dinner Party (1974-79)

fonte: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

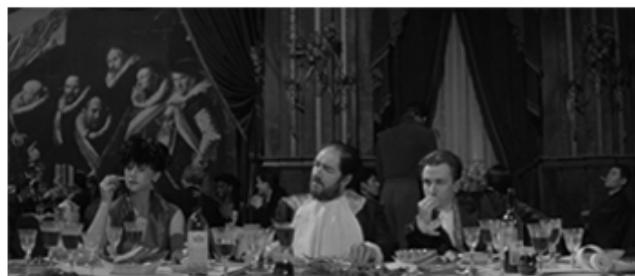


Sophie Calle - the chromatic diet 1998

fonte: <https://crowincrowndotcom.wordpress.com/2011/02/23/the-chromatic-diet-sophie-calle/>



Daniel Spoerri - Prose Poems 1959–60  
fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/spoerri-prose-poems-t03382>



Fragmento do filme "the cook, the thief, his wife and her lover" (1989) dirigido por Peter Greenaway

fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-781-view-1980-1990-profile-1989-bthe-cook-the-thief-his-wife-her-lover-b.html>



Fragmento do vídeo "food" dirigido por Jan Švankmajer

fonte: [http://www.dailymotion.com/video/x23o-ru\\_jidlo-aka-food-jan-svankmajer-1992\\_fun](http://www.dailymotion.com/video/x23o-ru_jidlo-aka-food-jan-svankmajer-1992_fun)



Klaus Pichler – One Third 2011

fonte: <http://kpic.at/images/2569>



Juan Sánchez Cotán - Quince, Cabbage, Melon and Cucumber, 1602

fonte: <http://www.sdmart.org/art/quince-cabbage-melon-and-cucumber>



Ori Gersht – fragmento do vídeo "Pomegranate" 2006

fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/11/ori-gershts-best-photographer-a-bullet-hitting-a-pomegranate-at-1600-fra-mes-per-second>



Cornelis Norbertus Gysbrechts - Cut-Out Trompe l'Oeil Easel with Fruit Piece. 1670-1672  
fonte: <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/kunsthistorier/vaerker/vis/trompe-loeil-bagsiden-af-et-indrammet-maleri-1670/>



Hans op de beeck - Vanitas (variation) 2, 2015  
fonte: <http://www.hansopdebeeck.com/works/2015/vanitas-variatio>

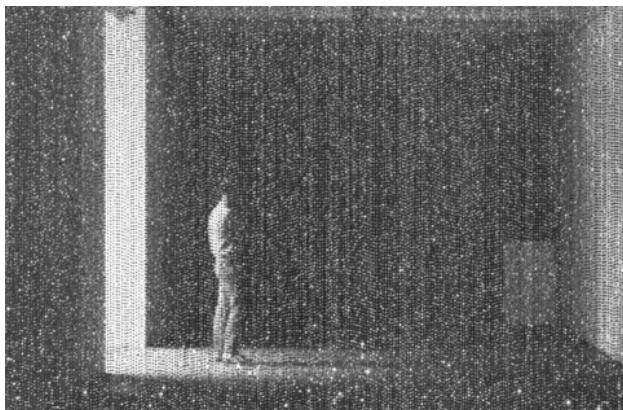


Laura Belém - Fruit Market 2006  
fonte: <http://laurabelem.com.br/Fruit-Market-Fruit-Market>



Hélio Oiticica – P30 parangolé capa 23 "M'Way Ke" 1965-72

fonte: <http://www.design-is-fine.org/post/82302752193/h%C3%A9lio-oticica-luiz-fernando-guimara%C3%A3es-wears>



Felix Gonzalez-Torres – Untitled (Golden), 1995

fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/22508>



Helena Almeida - Para um enriquecimento interior, 1976

fonte: <https://quatrocamaras.wordpress.com/tag/helena-almeida/>



Bill Viola - Visitation, 2008  
fonte: <http://www.billviola.com/>



Duane Michals, Magritte with Hat, 1965  
fonte: <http://blog.cmoa.org/2014/10/duane-michals-telling-the-story-of-the-storyteller/>



Richard Hamilton - 'Four Self Portraits - 05.3.81'  
1990  
fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-four-self-portraits-05-3-81-ar00141>

Amalia Pica - "A B C (Line)" 2013

fonte: <http://www.heraldst.com/amalia-pica-2013/>



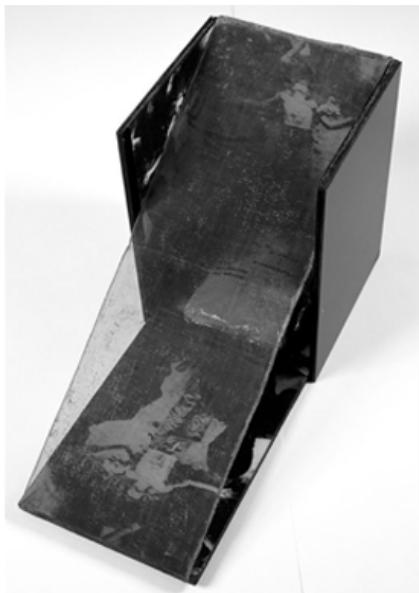
Robert Rauschenberg - "Centennial Certificate"  
– 1970

fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/347137>



Erwin Blumenfeld - Nude under wet silk, 1937

fonte: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/erwin-blumenfeld-1897-1969-nude-under-wet-4972137-details.aspx>



Hélio Oiticica – B33 Bólido caixa 18 – "Homenagem a cara de cavalo" (Poema-caixa 2), 1966

fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>



Jan Van Eyck - Les Époux Arnolfini, 1434  
fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Portrait\\_of\\_Giovanni\\_Arnolfini\\_and\\_his\\_Wife\\_-\\_WGA7689.jpg?uselang=fr](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_-_Portrait_of_Giovanni_Arnolfini_and_his_Wife_-_WGA7689.jpg?uselang=fr)



René Magritte - LA RÉPRODUCTION INTERDITE, 1937  
fonte: [http://collectie.boijmans.nl/en/object/4232/La-reproduction-interdite-\(Verboden-af-te-beelden\)/Ren%C3%A9-Magritte](http://collectie.boijmans.nl/en/object/4232/La-reproduction-interdite-(Verboden-af-te-beelden)/Ren%C3%A9-Magritte)



Anish Kapoor – Sky Mirror, 2006  
fonte: <http://anishkapoor.com/230/sky-mirror>



M. C. Escher – Relativity, 1953  
fonte: <http://www.mcescher.com/gallery/back-in-holland/relativity/>



## Pierre Bonnard – Tub in a mirror, 1915

fonte: <https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/tub-in-a-mirror-1915>



Salvador Dali - The Face of War, 1941

fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Face\\_of\\_War](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Face_of_War)



Joseph Kosuth - Clock (One and Five), English/  
Latin Version, 1965

fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ko-suth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909>



Édouard Manet - A Bar at the Folies-Bergère,  
1882

fonte: <http://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>



Norman Rockwell – Triple self portrait, 1960

fonte: <http://www.nrm.org/MT/text/TripleSelf.html>



Hans Breder - /body/sculpture, 1972

fonte: <http://www.danzigergallery.com/artists/hans-breder/5>



Michelangelo Pistoletto – The Voyeurs, 1962-1972

fonte: <http://www.pistoletto.it/eng/crono04.htm>



Michelangelo Pistoletto - Girl taking a Picture,  
1962-2007

fonte: <http://www.pistoletto.it/eng/crono04.htm>



Diego Velázquez – Las Meninas, 1656

fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>



Gonzales Coques - Interior with figures in a picture gallery, 1671

fonte: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/interior-with-figures-in-a-picture-gallery-238/>



Barbara Kruger, Untitled (Your Body is a Battle-ground), 1989.

Fonte: <http://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>



Nil Yalter - The Headless Woman or the Belly Dance . 1974

Fonte: <http://www.nilyalter.com/works/1/the-headless-woman-or-the-belly-dance-1974.html>



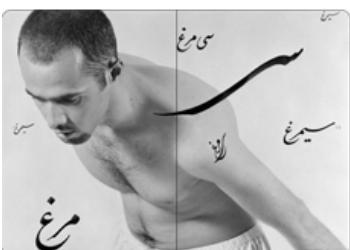
Nader Davoodi - Untitled, 2010

fonte: <https://www.artslant.com/global/artists/show/134579-nader-davoodi?tab=PROFILE>



Sadegh Tirafkan, Secret of Words #2 , 2002

Fonte: [http://www.artnet.com/artists/sadegh-tirafkan/secret-of-words-2-\\_1LPMMbOE\\_8FISXMc9GL8Q2](http://www.artnet.com/artists/sadegh-tirafkan/secret-of-words-2-_1LPMMbOE_8FISXMc9GL8Q2)



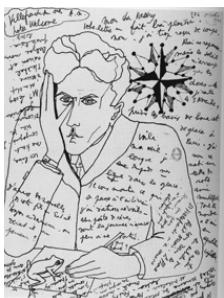
Sadegh Tirafkan, Body Curves 2001-02

fonte: [http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2004-01-10\\_sadegh-tirafkan/press\\_release/0/exhibition\\_work/1](http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2004-01-10_sadegh-tirafkan/press_release/0/exhibition_work/1)



Giuseppe Arcimboldo - Le Bibliothécaire – 1566

Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Biblioth%C3%A9caire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Biblioth%C3%A9caire)



Self-Portrait by Jean Cocteau in a letter to Paul Valéry, October 1924

fonte: <http://www.scoop.it/t/art-on-dapaper-mag/p/3999236150/2013/04/02/1924-jean-cocteau-self-portrait-in-a-letter-to-paul-valery>



Cornelius Norbertus Gijsbrechts - Trompe l'oeil. Board Partition with Letter Rack and Music Book, 1668

fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelius\\_Norbertus\\_Gijsbrechts\\_-\\_Trompe\\_l%27oeil.\\_Board\\_Partition\\_with\\_Letter\\_Rack\\_and\\_Music\\_Book\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelius_Norbertus_Gijsbrechts_-_Trompe_l%27oeil._Board_Partition_with_Letter_Rack_and_Music_Book_-_Google_Art_Project.jpg)



Raymond Pettibon - As he hung (2009)

fonte: <https://www.nrc.nl/nieuws/2014/01/24/witte-de-with-zet-kunst-in-de-etalage-1338619-a1334279>



Louise Bourgeois and Tracey Emin, I Just Died At Birth, 2009-2010

fonte: <https://www.moma.org/collection/works/153480?locale=ko>



Sirius (The Dog Star), in a late Roman version of Cicero's 'Aratea' – 820-840

fonte: <http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/illmanus/harlmanucoll/s/011hr-1000000647u00008v00.html>



Dino Valls - VITELLA 66 x 52 cm 1994

Fonte: <http://www.dinovalls.com/es/galeria/24/>



Frame do filme 'Kwaidan' (1965) dirigido por Masaki Kobayashi

Fonte: <http://www.20jazzfunkgreats.co.uk/wordpress/2013/04/kwaidan/>



Mary Coble – Marker, 2008  
fonte: <http://marycoble.com/performances-installations/marker-2006--2007--2008/30>



Lalla Essaydi – La Grande Odalisque da série  
"Les Femmes du Maroc" 2008  
Fonte: <http://www.toledomuseum.org/2011/09/02/la-grande-odalisque-by-lalla-essaydi/>



Marcha das vadias, São Paulo, 2014  
fonte: <http://virgula.uol.com.br/inacreditavel/marcha-das-vadias-ocupa-paulista-em-manifestacao-contra-estupros/#img=8&galleryId=94323>



